MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841

Edizioni
Ca’Foscari

Vol. 8
Luglio 2019

MDCCC 1800
Vol. 8 – Luglio 2019

e-ISSN 2280-8841

Sommario

PER RUSKIN! L'OTTOCENTO E I MAESTRI VENEZIANI DEL RINASCIMENTO / CELEBRATING RUSKIN! RECONSIDERING THE VENETIAN MASTERS OF THE RENAISSANCE IN THE 19TH CENTURY

URL http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/2019/1/
DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2019/01

PER RUSKIN!
L’Ottocento e i Maestri
veneziani del Rinascimento

CELEBRATING RUSKIN!
Reconsidering the Venetian
Masters of the Renaissance
in the 19th Century

e-ISSN 2280-8841

MDCCC

Vol. 8 – Luglio 2019

Introduzione

Myriam Pilutti Namer
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

L'edizione della rivista è quest'anno dedicata a celebrare la ricorrenza dei duecento anni trascorsi dalla nascita dello storico dell'arte inglese John Ruskin (1819-2019) e il suo amore per la città di Venezia e l'arte veneziana. La scelta ambiziosa, non esente da rischi, è stata quella di ideare una *call for papers* internazionale che rinunciasse a indagare direttamente il rapporto tra Ruskin e Venezia, già oggetto di ampia, consolidata, bibliografia e della recente mostra curata da Anna Ottani Cavina, *John Ruskin. Le pietre di Venezia* (Venezia, Palazzo Ducale, 10 marzo - 10 giugno 2018), o i suoi interessi per l'arte veneziana, da ultimo al centro della monografia di Emma Sdegno, *Looking at Tintoretto with John Ruskin* (Venezia 2018; in inglese, francese e italiano). Si è voluto piuttosto indicare come argomento di riflessione il ripensamento dell'arte dei Maestri del Rinascimento veneziano nell'Ottocento nella più ampia ottica della storia culturale, quindi un tema che celebrasse la figura di Ruskin attraverso la vivacità del contesto europeo in cui operò e visse, sulla scia di quanto condotto per Tiziano nel volume *The Reception of Titian in Britain from Reynolds to Ruskin*, a cura di Peter Humfrey (Turnhout, 2013) e anche da alcuni ricercatori coinvolti nel progetto editoriale che dà vita a *MDCCC1800* nel volume collettaneo *Tiziano, Canova e la basilica dei Frari nel 19° secolo*, a cura di Elena Catra, Isabella Collavizza e Vittorio Pajusco (Treviso 2018). Studi recenti, inoltre, confermano il crescente interesse per questo argomento, come ad esempio il volume *The Italian Renaissance in the 19° Century: Revision, Revival and Return*, a cura di Lina Bolzoni e Alina Payne (Cambridge, MA; Milano, 2018), dove si dedica ampio spazio alla letteratura, e, per Venezia, *The Enduring Legacy of Venetian Renaissance Art*, a cura di Andaleeb Badie Banta (2018), che si concentra principalmente sull'eredità dell'arte del Rinascimento veneziano in età moderna così da consentire con il presente numero della rivista un efficace dialogo.

Tra l'elevato numero di proposte che sono pervenute tramite la *call for papers*, dopo un rigoroso e complesso processo di selezione e revisione che, com'è tradizione della rivista e dell'editore, avviene in tempi puntualmente scanditi, una rosa ristretta di contributi è giunta fino alla pubblicazione. Si tratta di saggi che confermano la vocazione della rivista per la ricerca sperimentale, di frontiera, talora di vera e propria avanguardia, nella convinzione che il rigore metodologico nell'indagine delle opere e di documenti inediti si possa coniugare con l'abilità nel racconto, sì da contribuire in modo più ampio alla vita intellettuale delle comunità non solo universitarie.

Apre dunque il volume l'articolo di Antonella Bellin ed Elena Catra, che offre un inedito spaccato storico sulla vita dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia nella prima metà dell'Ottocento, sui modelli preferiti dagli insegnanti per le esercitazioni degli allievi, sui Maestri del Rinascimento prediletti (tra i quali prevale Tiziano) e quelli sgraditi (soprattutto Tintoretto), nonché un approfondimento poco noto sull'interessante ruolo che le raffigurazioni dei Maestri stessi ebbero nella retorica politica del tormentato Ottocento veneziano.

Segue il contributo di Martina Lerda, che concentra l'attenzione su una fase di vita delicata e fondamentale del *Ritrovamento del corpo di S. Marco* di Tintoretto studiandone su solida documentazione archivistica inedita la complessa vicenda dell'esposizione museale nella Pinacoteca di Brera a Milano. Il quadro, giunto nel 1811, restò relegato nei depositi per oltre trent'anni e, dopo varie vicende, fu infine esposto soltanto nel 1886. Si tratta di un episodio che bene riflette scelte di gusto museografiche, preoccupazioni conservative, ragionamenti educativi dei professori dell'Accademia alla quale la Pinacoteca era legata e che quindi permette di apprezzare il capolavoro da una prospettiva più raramente indagata, quella del suo valore culturale all'interno della società.

Al contributo di Martina Lerda bene si accosta l'articolo di Stefania Ventra, che prende avvio da una lettera inedita del 1844 sulle condizioni difficili del *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese conservato nella Pinacoteca Capitolina di Roma. Tra le opere più apprezzate in città, dove l'arte veneziana del Rinascimento era poco rappresentata, la tela raffigura il medesimo soggetto del più noto e meglio conservato *Ratto d'Europa* che si trova a Venezia a Palazzo Ducale. Anche nel saggio di Ventra la prospettiva di studio prescelta è più di rado indagata: l'opera d'arte che celebra la fama e la maestria di Veronese è infatti esaminata dal punto di vista del restauro come problema culturale e dei restauratori come professionisti in formazione che andavano sempre più specializzandosi.

L'articolo di Valentina Fraticelli che segue si concentra su una questione delicata e di grande complessità, vale a dire lo studio critico che discute la validità delle tecniche di attribuzionismo (*connoisseurship*) ampiamente diffuse in tutta Europa nell'Ottocento, oggetto di una bibliografia vasta e consolidata. Fraticelli coniuga in una narrazione omogenea osservazioni descrittive sul fondo di disegni di opere d'arte e architettura venete dei celeberrimi John A. Crowe e Giambattista Cavalcaselle, conservati presso la National Art Gallery di Londra, e spunti di ricerca, approfondimenti singoli, precisazioni, che permettono di apprezzare il potenziale per la storia dell'arte veneta di uno studio più ampio sul rapporto tra i disegni, le opere conservate e la storia del collezionismo, di cui questo articolo costituisce un primo esito.

Chiude il volume l'ampia e documentata disamina, condotta su materiale inedito, delle fotografie della Scuola Grande di San Rocco e del suo patrimonio artistico scattate da Domenico Anderson a partire dalla fine dell'Ottocento. Sara Filippin considera non soltanto il pregio delle riproduzioni di per sé, ma estende l'analisi al rapporto tra la Scuola Grande e il fotografo, al mercato di riferimento, al gusto del pubblico, fino a giungere alla fortuna di Tintoretto nell'Ottocento e infine a John Ruskin. E fu proprio durante la visita a San Rocco del 1845, al cospetto dei grandi teleri, che il grande critico d'arte inglese rimase impressionato dalla potenza espressiva del Maestro veneziano, sì da generare in lui un rinnovato interesse e un cambio di opinione e di atteggiamento verso la sua opera.

MDCCC
8, 2019, 7-8
e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC
Vol. 8 – Luglio 2019

L'Accademia di Belle Arti di Venezia e «gli autori del miglior tempo»
Tiziano, Tintoretto, Veronese... tra didattica, celebrazione, memoria e promozione

Maria Antonella Bellin
Ricercatrice indipendente

Elena Catra
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Between 1807 and 1856, the Royal Academy of Art in Venice played a particularly active role in the cultural life of the city. Prominent figures such as Pietro Edwards, Leopoldo Cicognara and Pietro Estense Selvatico, deeply committed to the transmission of the memory of the great Venetian masters, dedicated themselves to collect many venetian masterpieces not only to preserve them from alienation and destruction but even to increase the Accademia Gallery. The main aim of this article is to discover how and at what extent the paintings of the Venetian masters that had become part of the gallery in the first decades of the XIX century, had been copied by students, academics and contemporary painters to satisfy the ambitious expectations of famous collectors and publishers.

Keywords Pietro Edwards. Leopoldo Cicognara. Venetian art. Renaissance. XIX century art.

1 Premessa

Il presente contributo intende analizzare il ruolo ricoperto dai grandi maestri del rinascimento veneto all'interno del progetto di rinascita culturale portato avanti con impegno e determinazione da illustri rappresentanti dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nel periodo compreso tra il Regno napoleonico e i primi anni della terza dominazione asburgica (1807-1853). Personalità di rilievo come Pietro Edwards, Leopoldo Cicognara e Pietro Selvatico, fortemente motivati dall'intento di restituire alla città una precisa identità storico-artistica, delegano alla rinnovata Istituzione il compito di preservare e tramandare la tradizione pittorica veneziana sia attraverso l'elogio dei grandi maestri sia attraverso l'esposizione e lo studio delle loro opere.

Nonostante i numerosi e recenti studi dedicati alla ricostruzione della storia dell'Accademia di belle arti abbiano fatto chiarezza sulle dinamiche che portarono all'istituzione delle Gallerie come primo museo della città (Stringa 2016; Mazzocca,

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-05-07
Accepted 2019-06-05
Published 2019-07-31

Open access

Citation Bellin, Maria Antonella; Catra, Elena (2019). "L'Accademia di Belle Arti di Venezia e 'gli autori del miglior tempo'. Tiziano, Tintoretto, Veronese... tra didattica, celebrazione, memoria e promozione", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., *MDCCC*, 8, 9-26.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2019/01/001

Marini, De Feo 2017), non si è indagato e riflettuto, a parer nostro, abbastanza su alcuni aspetti legati sia alla formazione della Pinacoteca sia alla formazione artistica degli «aspiranti pittori». Dal momento che, per *Statuto* (Bassi 1941, 168-86), fin dai primi anni di studio gli allievi venivano istruiti dal professore di pittura a copiare dalle stampe ma soprattutto dal vivo le opere dei pittori più rappresentativi della tradizione pittorica veneziana (Tiziano, Veronese, Tintoretto) presenti nella Pinacoteca dell'Accademia, riteniamo sia importante conoscere non solo quali fossero le opere ritenute più idonee dai professori ai fini didattici ma anche evidenziare in che misura e in che modo la pratica della copia delle opere dei grandi maestri da parte degli alunni più meritevoli e dagli accademici venisse utilizzata come strumento per tutelare e conservare le opere originali, per soddisfare i desideri d'illustri collezionisti o per ambiziosi progetti editoriali.

Partendo quindi dalla lettura dell'Elenco manoscritto stilato da Pietro Edwards nel 1813[1] e proseguendo con lo spoglio sia degli elenchi delle opere degli allievi ammessi all'esposizione nelle sale dell'Accademia in occasione della consegna annuale dei premi, sia delle più rilevanti pubblicazioni dedicate alle belle arti veneziane, siamo arrivate alla conclusione che le opere più studiate e più frequentemente riprodotte dagli studenti e dagli accademici attraverso disegni, tele ed incisioni nella prima metà dell'800 furono: l'*Assunta* di Tiziano, la *Cena in Emmaus* ritenuta all'epoca di Giovanni Bellini, il *Miracolo dello schiavo* di Tintoretto, *Il Ratto di Europa* di Paolo Veronese e la *Santa Barbara* di Palma il Vecchio. Attraverso disegni ed incisioni accompagnati da brevi biografie i grandi maestri ritornano a vivere nelle pagine di almanacchi, giornali, pubblicazioni legate alla celebrazione del patrimonio artistico della città e soprattutto dagli anni quaranta in poi le figure di questi celebri artisti entrano fisicamente nelle tele di autori contemporanei aventi come soggetto episodi tratti dalla loro vita privata o professionale.

2 Come «condurre i giovani studiosi ad attingere il latte dalle pure primitive sorgenti, guidarli sulla strada reale della perfezione a cui giunsero Tiziano e Paolo» e come «formare una serie di utilissime e interessanti memorie biografiche»

Il 3 settembre 1811 (Mazzaferro 2015, 21) Pietro Edwards in qualità di Delegato della corona per la scelta dei beni per la formazione di una Galleria Reale (Mazzaferro 2015, 11-28) viene autorizzato a trasferire in Accademia gran parte delle opere che egli aveva raccolto a Palazzo Ducale «affinché il professore di pittura potesse scegliere quelle più utili per istruire i suoi allievi». Edwards era stato sollecitato fin dai primi anni dell'apertura della rinnovata istituzione sia da Teodoro Matteini, in qualità di professore di pittura (Bellin 2016), sia da Leopoldo Cicognara, in qualità di presidente dell'Accademia (Stringa 2016; Mazzocca, Marini, De Feo 2017), ad attivarsi per portare a termine questo progetto. Edwards, impegnato principalmente per volere del Governo, alla realizzazione della Galleria Reale, in un documento datato 15 marzo 1809 esprime tutto il suo imbarazzo nel dover scegliere le opere più idonee per l'Accademia. Egli riferisce che la difficoltà era dovuta al fatto che, mentre le opere che dovevano far parte della Galleria Reale venivano scelte secondo il principio della «catena storica» per ripercorrere in senso cronologico il progresso e l'evoluzione della pittura veneziana dal Trecento all'Ottocento, quelle destinate ad entrare in Accademia dovevano essere solo di «accreditato merito» e in «buono stato di conservazione» per poter essere proposte come modelli ai giovani allievi.

Con rammarico riferisce che:

> Niente si può disporre di Tiziano, poiché attesa la scarsissima raccolta fattasi di sue opere [...]. Niente si può disporre del Palma Vecchio; niente del Pordenone; niente di Giacomo Bassano niente di Gio. Bellino.[2]

In seguito al fallimento del progetto di realizzare una Galleria Reale (Mazzaferro 2015), il 29 gennaio 1812 quasi 120 opere fanno il loro ingresso in Accademia e nel 1813 Edwards provvede alla loro schedatura indicando per ogni opera il titolo, il no-

1 Venezia, Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Governo Sezione Politica*, b. 1638, c. *Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R. Accademia di Belle Arti di Belle Arti dal Delegato della corona per la scelta degli oggetti spettanti alle arti stesse*.

2 ASVe, Demanio, *Buste Edwards*, b. 1, n. 44, 15 marzo 1809.

e-ISSN 2280-8841

me dell'artista, la provenienza, lo stato di conservazione e alcune note illustrative.[3] Partendo dagli artisti del Trecento egli arriva agli «autori del miglior tempo», ponendo al primo posto Tiziano, seguito da Palma il «seniore» che è «tizianesco in molte parti», da Bonifacio che è «tizianesco più di ogni altro», da Pordenone perché è «celebratissimo artista», da Tintoretto in quanto «partito dalla scuola di Tiziano è divenuto originale», da Veronese «che opera in grande» e infine Bassano perché «ha una sua maniera». Il nome di Giorgione non compare tra questi artisti in quanto, spiega Edwards, nonostante si «bramasse» di dare all'Accademia un'opera di questo artista, «l'unico lavoro di lui ora esistente nel depositorio non è se non che un avanzo in gran tela, maltrattato da pessimi restauri, annerito quasi generalmente come un carbone».[4]

Per quanto riguarda le opere di Tiziano incluse nell'*Elenco*, oltre alla *Presentazione al Tempio*, lodatissima da Edwards, e al *Giovanni Battista* già presenti in Accademia, egli parla di una serie di tavolette che ha rinvenuto nella Scuola di S. Giovanni Evangelista che risultano però molto rovinate e talmente «imbrattate di olio cotto che di poco possono migliorar condizione con un nuovo restauro»; malgrado le poche opere a disposizione di Tiziano Edwards non le ritiene adatte per l'istruzione.[5]

Di Palma il vecchio risulta solamente un'opera non rappresentativa della qualità artistica del pittore: si tratta dell'*Assunzione della Vergine* proveniente dalla scuola di S. Maria Maggiore, ritenuta da Edwards molto valida nella parte inferiore degli apostoli ma debole nella parte superiore. Di Pordenone non c'è nulla ma potrebbe essere disponibile una porzione della *Coronazione della vergine* proveniente dal Monastero degli Angeli di Murano, mentre ben 12 sono le opere di Tintoretto recuperate, 15 di Veronese e 12 di Bonifacio de Pitati, artista che Edwards ama molto e che suggerisce vivamente come modello per gli studenti in quanto «un genio de' più felici della scuola nostra».

Dall'*Elenco* di Edwards risulta evidente come siano Tiziano e i «tizianeschi» gli artisti cui principalmente gli studenti devono far riferimento per progredire nei loro studi; opinione condivisa da Cicognara che nel 1809 inaugura la serie degli elogi dei grandi maestri della tradizione veneziana proprio con Tiziano, cui seguiranno Giorgione nel 1811, Bellini nel 1812, Tintoretto nel 1813, Veronese nel 1815, ecc.[6]

Lo spoglio degli elenchi delle opere dei giovani premiati relativi agli anni immediatamente successivi all'ingresso dei dipinti raccolti da Edwards conferma che è il *San Giovanni Battista* di Tiziano **[fig. 1]**[7] l'opera più studiata dagli studenti seguita da la *Strage degli innocenti* di Bonifacio **[fig. 2]**.[8]

La situazione cambia in seguito a una congiuntura di eventi che si vengono a creare tra il 1815 e il 1817 grazie ad un efficace strategia di tutela e conservazione del patrimonio artistico della città messa in atto dal presidente Cicognara. Grazie al suo impegno, infatti, entreranno in Accademia alcuni capolavori recuperati dalla Francia,[9] le grandi pale d'altare di Giovanni Bellini e di Carpaccio dalla chiesa di San Giobbe, la pala del Pordenone dalla chiesa della Madonna dell'orto ma soprattutto l'*Assunta* dalla chiesa dei Frari. Sulle modalità e le tempistiche relative al recupero e al restauro di queste opere hanno già riferito in molti studiosi,[10] ci limiteremo quindi a sottolineare il fatto che con l'ingresso di queste opere così rappresentative della grande tradizione veneta si erano colmati in parte i vuoti segnalati da Edwards (Tiziano, Bellini e Pordenone) e venivano soddisfatte le aspettative di Cicognara che vedeva concretizzarsi il suo progetto di formazione di una Pinacoteca che potesse essere utilizzata non solamente per scopi didattici, ma per essere aper-

3 Venezia, Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Governo Sezione Politica*, b. 1638, c. *Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R. Accademia di Belle Arti di Belle Arti dal Delegato della corona per la scelta degli oggetti spettanti alle arti stesse.*

4 Venezia, Archivio di Stato di Venezia (ASVe), *Governo Sezione Politica*, b. 1638, c. *Elenco ed illustrazioni delle pitture consegnate alla R. Accademia di Belle Arti di Belle Arti dal Delegato della corona per la scelta degli oggetti spettanti alle arti stesse.*

5 Si tratta delle tavolette che ornavano il soffitto della Sala dell'Albergo della soppressa Scuola di San Giovanni Evangelista, i quattro simboli degli Evangelisti, teste di cherubino, mascheroni di satiri e volti femminili.

6 Questa pratica di comporre e leggere i profili biografici dei più importanti artisti veneziani era stata una scelta bene ponderata da Cicognara e dal segretario Antonio Diedo perché: «col procedere degli anni si viene a formare una serie di utilissime, e interessanti memorie Biografiche, che illustrano le Arti Venete, a depurarne la storia dagli errori dei quali per negligenza degli Antichi Autori era sparsa, traendo così dall'oblio molte preziose recondite particolarità sfuggite ai predecessori». Per questa citazione si veda Bellin, Catra in corso di stampa, mentre sugli Elogi si veda Bernabei 2016, 35-65.

7 Per l'opera di Ferdinando Della Valle si veda Catalogo 1815.

8 Anche per Antonio Baruffaldi si veda Catalogo 1815.

9 Per l'elenco delle opere tornate a Venezia da Parigi nel 1815 si faccia riferimento a Manieri Elia 2017, 84-95.

10 Si faccia sempre riferimento a Stringa 2016 e Mazzocca, Marini, De Feo 2017 con relativa bibliografia di riferimento. Mentre per l'*Assunta* di Tiziano si veda in particolare Cecchini 2017, 80-97.

MDCCC
8, 2019, 9-26
e-ISSN 2280-8841

Figura 1 Bonifacio Veronese, Strage degli innocenti. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Figura 2 Tiziano Vecellio, *San Giovanni Battista*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

ta al pubblico divenendo a tutti gli effetti il primo museo della città.[11]

L'8 agosto 1817, dopo l'acquisizione di 50 opere per legato di Gerolamo Ascanio Molin, veniva ufficialmente inaugurata la Pinacoteca. Nella sala delle pubbliche funzioni si potevano ammirare le grandi pale d'altare, nella sala dell'Albergo, anche detta Sala delle antiche pitture, le altre opere di Tiziano e i dipinti donati da Molin e infine nelle due sale delle pitture moderne e delle riduzioni accademiche i dipinti moderni, i bronzetti e alcune opere di minor conto.

Confrontando l'*Elenco degli oggetti disposti* (Elenco 1817) con l'*Elenco* manoscritto di Edwards non si può non notare la discrepanza tra il numero delle opere esposte e il numero di opere entrate a tutti gli effetti a quella data a far parte del patrimonio dell'Accademia. Tale disparità può essere imputata avari fattori, in primis all'esiguità dello spazio a disposizione per l'esposizione di tutte le opere, sicuramente al cattivo stato di conservazione di molti dipinti ma soprattutto alle scelte estetiche operate dal presidente Cicognara che, ad esempio, preferisce non esporre alcuna «Madonna» di Bellini, ne tantomeno un' opera come la *Pietà* di Tiziano, entrata in accademia già nel 1814 in seguito alla soppressione della chiesa di S. Angelo avvenuta nel 1810. Sappiamo con certezza, grazie alla testimonianza di Francesco Zanotto,[12] che la grande tela versava in pessime condizioni e che solamente nel 1828 fu restaurata da Sebastiano Santi con un ottimo risultato tanto da vederla collocata verso la metà del secolo nella parete destra della sala principale come si può vedere nell'acquerello di Marco Moro del 1856 **[figg. 3-4]**.

Un'assenza quindi «tecnicamente» giustificata ma che forse manifesta anche un preciso intento di Cicognara di non voler distogliere l'attenzione del pubblico dall'*Assunta*, opera universalmente riconosciuta non solo come il capolavoro di Tiziano ma di tutto il rinascimento veneziano (Cicognara 1809, 3-43; Diedo 1817, 126-35).

Dopo l'inaugurazione della pinacoteca l'*Assunta* di Tiziano diviene l'opera più ammirata, cele-

11 ASVe, *Governo 1817*, b. 1005, XXVII/10, n. 40

12 Collavin 2012 e scheda Nepi Scirè 2008, 310-11.

brata, studiata e copiata dagli studenti, da artisti provenienti da altre città e nazioni e dagli stessi professori [figg. 5-8].[13]

Al professore di pittura, Teodoro Matteini, viene immediatamente commissionato dal marchese Federico Manfredini il disegno della grande tela, come testimonia una lettera datata 2 maggio 1818 indirizzata a Manfredini probabilmente da De Lazara che riferisce di aver visto Matteini «sopra una alta e ben architettata scala occupatissimo ed impegnatissimo nell'immenso disegno del gran Quadro dell'*Assunta* di Tiziano» [fig. 9] e che «è da più di un mese ch'egli vi lavora dietro più di cinque ore al giorno» (Gori Bucci 2006, 303). Il disegno verrà inciso nel 1821 da Pietro Toschi, direttore della R. Accademia di Parma e nel 1826 Matteini realizzerà anche una tela ad olio oggi conservata in collezione privata [fig. 10].

Non sempre, tuttavia, le copie sono di qualità, come riferisce Pietro Chevalier in *Note su alcune produzioni di Belle Arti*, dove si scaglia contro tutti gli «assuntisti», incapaci di cogliere «l'anima che trasparre da quelle semplicissime forme» e in particolar modo contro Antonio Viviani, socio onorario dell'accademia, che nel 1832 aveva realizzato l'incisione della testa dell'*Assunta* definita da Chevalier «un'incisione che non risponde affatto all'originale né allo stesso conosciuto merito del valente incisore» (Chevalier 1832, 190).

Pur non rientrando tra le opere degli autori «del miglior tempo», di cui ci stiamo occupando, ci sembra importante sottolineare che l'unico dipinto che intorno alla terza decade dell'ottocento riuscì in parte a competere con l'*Assunta* divenendo oggetto di molti studi da parte degli studenti e copie da parte di artisti contemporanei, non faceva parte della Pinacoteca. Si tratta della *Cena in Emmaus* proveniente dalla chiesa di S. Salvador allora ritenuta opera di Giovanni Bellini [fig. 11], entrata per essere restaurata e mal volentieri restituita da Cicognara dopo vari tentativi per trattenerla (Bellin, Catra 2019, 248-65).

Tra le opere invece facenti parte della Pinacoteca, la grande responsabilità di reggere visivamente il confronto con il capolavoro di Tiziano nella sala delle pubbliche funzioni era stata affidata al *Miracolo di San Marco che libera uno schiavo* di Tintoretto, situata esattamente sulla parete opposta a quella dell'*Assunta* [fig. 12]. Tintoretto non era sicuramente tra gli artisti più amati dagli accademici né tantomeno da Cicognara. Troppo difficile per essere copiato dagli allievi ma soprattutto non adatto come modello da seguire in quanto troppo artificioso. Per Matteini, che amava il rigore del disegno, erano Bellini e Mantegna gli autori più idonei su cui gli allievi dovevano esercitarsi nei primi anni di studio per potersi avvicinare in un secondo momento ad apprendere l'arte di Tiziano e Veronese. Le opere di Tintoretto, al contrario, erano particolarmente apprezzate da molti artisti stranieri, come l'inglese William Etty, amante della tradizione pittorica veneziana che decide di venire a Venezia nel 1822 per studiare in Accademia e per poter copiare le opere di Tiziano, Veronese e Tintoretto dal vivo come viene raccontato nella sua biografia. Con parole entusiaste egli racconta la sua permanenza a Venezia e nel descrivere la sala dell'Assunta ci informa che sta realizzando una copia del *Miracolo dello schiavo*, oggi conservata alla National Gallery di Londra [fig. 13]:

> in a magnificent Saloon, whose ceiling is fretted gold, and pavement polished marble, curiously inlaid, of various colours, hang grand examples of the Venetian School. At one extremity, a noble picture of the Assumption of the Virgin, by Titian in faccia- a glorious thing of Tintoret's of which I am now making a study. (Gilchris 1855, 160)

Anche William Hilton il giovane, giunto a Venezia nello stesso anno di Etty, realizzerà una copia del *Miracolo dello schiavo* ora conservata in Inghilterra presso la Usher Gallery a Lincoln [fig. 14].

A Venezia esiste una copia del *Miracolo* di autore ignoto che Antonio Quadri cita in *Otto giorni a Venezia* come «modello del Tintoretto del suo gran quadro che si conserva in questa accademia di belle arti» collocato nella sacrestia della chiesa dei Tolentini (Quadri 1821, 234; Moschini 1828, 141). Oggi l'opera è esposta nella cappella Pisani a lato dell'altare [fig. 15].

Tra gli studenti di Matteini che si cimentano nella copia delle opere più importanti esposte in Accademia e nello specifico del *Miracolo* di Tintoretto si distinguono Marianna Pascoli, che nel 1833 espone una copia del *San Pietro martire* di Tiziano, della *Presentazione al Tempio* di Carpaccio e del *Miracolo* di Tintoretto in miniatura[14] e Cosroe Dusi, che nel 1830 realizza il disegno del *Miracolo* che verrà litografato da Galvani nello stesso anno [fig. 16].

13 L. Querena, *L'Assunta, copia da Tiziano, Venezia*, 1816, Chiesa di Santa Maria dei Carmini; F. Sabatelli, *Copia dell'Assunta di Tiziano*, 1827, Firenze, Galleria dell'Accademia; L. Querena, *L'Assunta, copia da Tiziano*, 1840, Asolo, Duomo; M. Grigoletti, *L'Assunzione di Maria*, 1846-1856, Esztergom, Basilica (Ungheria). Sulla fortuna di Tiziano Vecellio a Venezia nell'Ottocento e le copie dell'*Assunta* si veda Gransinigh 1998-1999.

14 Elenco 1833; si vedano anche Elenco 1837; *Esposizione* 1838; Podestà 1838.
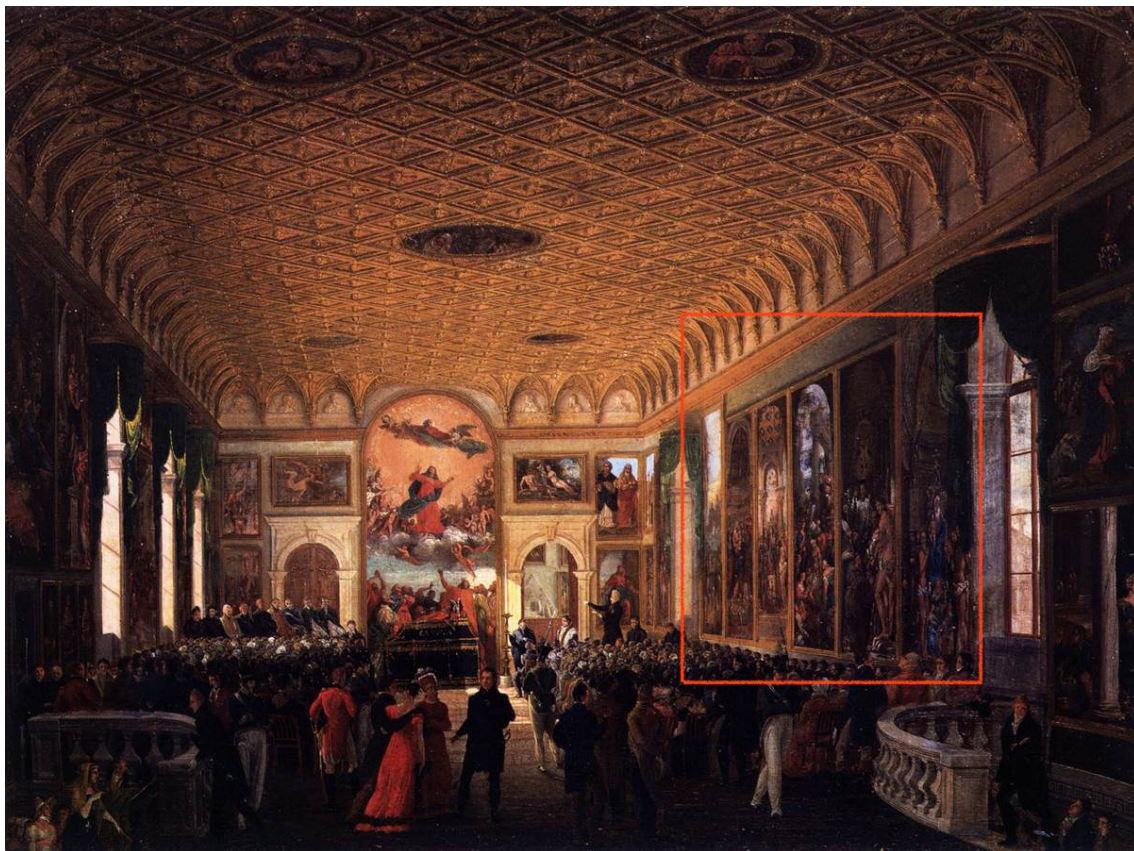
Figura 3 Giuseppe Borsato, *Leopoldo Cicognara recita l'orazione funebre davanti alla salma di Canova all'Accademia di Venezia,* 1824. Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

Figura 4 Marco Moro, *La Sala dell'Assunta*. F. Zanotto, *Venezia prospettica, monumentale, storica, artistica...* Venezia: Giovanni Brizeghel editore, 1856

e-ISSN 2280-8841

Figura 5 Tiziano Vecellio, *Assunta*. Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

Figura 6 Lattanzio Querena, *Assunta, copia da Tiziano*. Venezia, Chiesa dei Carmini

Figura 7 Luigi Sabatelli, *Assunta, copia da Tiziano*, 1827. Firenze, Galleria dell'Accademia

Figura 8 Lattanzio Querena, *Assunta, copia da Tiziano*, 1840. Asolo, Duomo

e-ISSN 2280-8841

Figura 9 Giacomo Casa, *Europa - Costumi invernali del giorno*. L. Menin, *Il costume di tutti i tempi e di tutte le nazioni*, tav. LXXXV, 1843

Figura 10 Teodoro Matteini, *Assunta, copia da Tiziano*, 1826. Olio su tela. Verona, collezione M. Bertolazzi

Il commento pubblicato in «Giornale delle belle arti» relativo alle opere della Pascoli è molto positivo, viene sottolineata la bravura della pittrice nell'aver elaborato una tecnica personale molto efficace per mantenere vivi i colori dei suoi dipinti che «hanno una gran voga presso gli oltramontani che amano portar seco memorie di breve dimensione dei nostri quadri» (R. 1833).

Per quanto riguarda Dusi invece, si tratta di un'importante commissione ricevuta dal tipografo Angelo Gaspari, fondatore della Premiata litografia veneta, che fin dal 1820 aveva maturato il progetto di pubblicare le opere più significative della tradizione artistica veneziana in quanto, a differenza di città meno celebri nelle arti, Venezia non vantava «un'opera ad uso dei forestieri e lontani [dove] tutte si veggano le varie e sparse ricchezze, fermate in carta col bulino, o con altra opera d'intaglio».[15] Per questo motivo egli aveva deciso di realizzare un'opera in fascicoli da pubblicare in 5 anni dal 1830 al 1835, dove in ogni fascicolo venivano illustrate due opere tra le più significative del patrimonio artistico della città. I disegni per la traduzione in incisione delle opere dovevano essere eseguiti dagli studenti più meritevoli e dovevano passare attraverso l'approvazione della commissione incaricata e la supervisione di Cicognara, autore dei testi illustrativi dei dipinti. L'opera verrà intitolata *40 quadri fra i più celebri della scuola veneziana* **[fig. 17]**.

In realtà già nel 1826 Moschini nel suo *Almanacco della pittura veneta*, una sorta di guida tascabile, aveva corredato alla descrizione di alcune opere pittoriche la loro traduzione in incisione al tratto, affidando la gran parte delle realizzazioni ad Antonio Viviani (Moschini 1825). Una pubblicazione interessante ma di gran lunga inferiore sia alla prestigiosa *Pinacoteca della I.R. Accademia veneta delle belle arti*, che Francesco Zanotto avrebbe dato alle stampe nel 1831 (Zanotto 1831-1836), sia ai *40 quadri* che vedranno la prima uscita nel 1830.

I *40 quadri*, oltre alle opere esposte in Accademia, di cui abbiamo già parlato, includeva anche le opere più significative conservate nelle chiese e nei palazzi veneziani, come ad esempio la *Santa Barbara* di Palma il vecchio conservata nella chiesa di Santa Maria Formosa **[fig. 18]**. L'opera era entrata in Accademia per essere restaurata e nel periodo in cui era stata esposta, prima della sua restituzione, era stata tradotta in disegno da Antonio Viviani nel 1828 (Moschini 1825, 50-2). Tuttavia è a Michelangelo Grigoletti, valente allievo

15 *40 quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*, Venezia 1820.

Figura 11 Allievo di Bellini (o Vittore Carpaccio?), *Cena in Emmaus*. Venezia, chiesa di San Salvador

di Matteini, che Gaspari si rivolge nel 1833 per l'esecuzione del disegno da far incidere per il nuovo progetto **[fig. 19]**. La *Santa Barbara* di Palma ha un grande successo tanto da essere replicata in innumerevoli copie presenti in molte chiese del triveneto **[fig. 20]**.

Nei *40 quadri* compare anche il *Ratto di Europa* di Paolo Veronese **[fig. 21]** grazie all'incisione eseguita sempre da Grigoletti nel 1833. L'importante tela recuperata dalla Francia era divenuta oggetto di studio solo dopo il 1827 anno in cui era stata restaurata **[fig. 22]**. Nel 1840 Placido Fabris, un altro allievo dell'ormai defunto Matteini, esegue una copia su tela, ora conservata a Palazzo Madama a Roma, che viene esposta in Accademia e recensita come «lavoro di sommo merito nel quale il fare e la lucentezza di Paolo vennero conservati fino all'ultimo illusione» **[fig. 23]**.[16]

Come era successo in precedenza per l'*Assunta* anche in questo caso non tutte le copie del *Ratto di Europa* eseguite in quegli anni sono ritenute all'altezza dell'originale. Molto negativo risulta il commento pubblicato nel *Giornale di Belle Arti* del 1833 a proposito della copia realizzata da Antonio Ramacci, definita «un insieme abbastanza esagerato, abbastanza mal disegnato, abbastanza tormentato di lumi», un disperato tentativo di «tradurre in brevi proporzioni un tale dipinto» (R. 1833, 210).Più positivo il commento relativo alla copia eseguita da Antonio Capuzzo.

Una copia molto fedele all'originale è stata rintracciata presso il Museo marittimo e storico del litorale croato a Fiume. La tela di grandi dimensioni, recentemente restaurata dall'Istituto del restauro di Zagabria, è stata oggetto di approfonditi studi per riuscire a individuare il nome dell'artista che l'ha realizzata. Dalle indagini effettuate è emerso che è sicuramente una tela di qualità, databile alle prime decadi dell'ottocento, molto vicina per disegno e valori cromatici alla copia eseguita da Placido Fabris nel 1839 ed esposta in accademia nel 1840. L'autore rimane ancora ignoto anche se si può ricondurre certamente all'ambito veneziano **[fig. 24]** (Lerotić, Zubin Ferri 2013).

Siamo arrivati agli anni 40, Cicognara ormai da tempo era uscito di scena, Matteini era stato sostituito da Odorico Politi, e la didattica in accademia inizia a cambiare grazie all'influenza del marchese Pietro Estense Selvatico che attraverso i suoi scritti e in particolare sull'*Educazione del pittore storico*, suggerisce i rimedi più opportuni per far rinascere la pittura veneziana.[17] Essendo un grande estimatore dei primitivi, come lo era stato Matteini all'inizio del secolo, egli ritiene che Bellini e Mantegna

16 X 1840, 278. Per un'ulteriore recensione positiva si veda Passeri Bragadin 1840, 275.

17 Per Selvatico si faccia riferimento in particolare ad Auf der Heyde 2013; Auf der Heyde, Visentin, Castellani 2016 e a quanto riportato in Stringa 2016.

Figura 12 Jacopo Tintoretto, *Il miracolo dello schiavo*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Figura 13 William Etty, *The Miracle of Saint Mark,* 1822-23. Londra, National Gallery

e-ISSN 2280-8841

Figura 14 William Hilton, *The Miracle of Saint Mark*, 1822. Lincoln, Usher Gallery
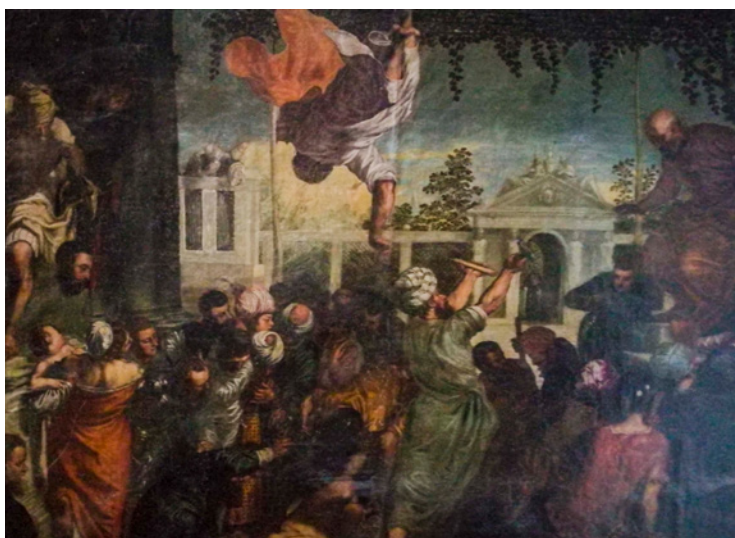
Figura 15 Autore ignoto, *Il Miracolo dello schiavo*, *copia da Tintoretto*, 1817-1821 ca. Venezia, Chiesa dei Tolentini, Cappella Pisani

Figura 16 Cosroe Dusi, *Il Miracolo di S. Marco che libera lo schiavo dai tormenti,* litografia, 1830. *40 quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*. Venezia: Tipografia Gaspari

Figura 17 *40 quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*. Venezia: Gaspari

Figura 18 Palma il vecchio, *Santa Barbara*. Venezia, Chiesa di Santa Maria Formosa

Figura 19 Michelangelo Grigoletti, *Santa Barbara*, 1834,litografia. *40 quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*. Venezia: Tipografia Gaspari

Figura 20 Lattanzio Querena, Santa Barbara. Agordo, Chiesa Arcidiaconale di Santa Maria Nascente

debbano essere i modelli cui i giovani devono far riferimento per tutto il loro percorso di studi. Per la prima volta Tiziano e i tizianeschi lasciano il podio ai grandi autori del Quattrocento, e una volta eletto presidente dell'Accademia nell'interesse di recuperare opere «giovevoli agli studiosi di pittura» Selvatico si adopererà nel reperire «autori dall'accademia non posseduti, o […] quelli di cui essa possiede esemplari infelici». Grazie al suo impegno nel 1856 entreranno in Accademia, provenienti dalla collezione Manfrin, alcune opere di capitale importanza, come *La tempesta* e *La vecchia* di Giorgione e il *San Giorgio* di Mantegna. I vuoti artistici segnalati da Edwards all'inizio del secolo erano stati definitivamente colmati (Borean 2012; 2018).

In questi anni, dal 1849 al 1856, la grande sala dell'Assunta si arricchisce dei volti dei grandi pittori della scuola veneziana (Catra 2016-2017) andando ad aggiungere un ulteriore tassello alla conoscenza e celebrazione degli «autori del miglior

Figura 21 Paolo Veronese, *Ratto di Europa*. Venezia, Palazzo Ducale

Figura 22 Michelangelo Grigoletti, *Il ratto d'Europa*, 1835, litografia. *40 quadri fra i più celebri della Scuola Veneta con illustrazioni storiche da pubblicarsi dallo stabilimento della Litografia Veneta di Carolina Gaspari in Venezia*. Venezia: Tipografia Gaspari

Figura 23 Placido Fabris, *Il ratto di Europa, copia da Paolo Veronese*. Roma, Palazzo Madama

Figura 24 Autore ignoto, *Il ratto di Europa*, *copia da Paolo Veronese*, prima metà del XIX secolo. Rijeka, Maritime and History Museum

tempo» che già dagli anni trenta erano divenuti i protagonisti di composizioni storiche legate alla storia della pittura veneta e alla descrizione a volte romanzata di singoli episodi della loro vita.[18]

Tra i primi pittori allievi dell'Accademia a cimentarsi su questo genere artistico troviamo Cosroe Dusi, che nel 1833 realizza l'apriporta del volume di Giuseppe Cadorin dal titolo *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio delle sue case in Cadore e Venezia e delle vite de' suoi figli,* ritraendo il grande maestro con la tavolozza in mano davanti ad una sua opera contornato dai suoi figli **[fig. 25]**.

18 La produzione di opere aventi questo tipo di soggetto ebbe molta fortuna in Europa e in particolare in ambito francese, si veda Giolivet 2011-2012 e Pavanello 1983. Questa produzione volutamente non è stata presa in considerazione nel presente articolo in quanto gli autori di queste opere non sono stati studenti presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Figura 25 Cosroe Dusi, *Famiglia di Tiziano*, litografia. Giuseppe Cadorin, *Dello amore ai veneziani di Tiziano Vecellio delle sue case in Cadore e in Venezia e delle vite de' suoi figli*. Venezia: Carlo Hopfner, 1833

Nel 1838 realizza *Una veglia in casa di Tintoretto*, composizione che otterrà grande successo tanto da essere replicata più volte fino al 1859 **[figg. 26-27]**. Nella versione monumentale su tela del 1842 **[fig. 28]**, veniamo proiettati all'interno della casa di Tintoretto dove, in un tipico salone di palazzo veneziano, sono riuniti attorno a Marietta Robusti mentre canta e suona la spinetta, il padre Jacopo con la viola da braccio, l'anziano Tiziano seduto in primo piano, Paolo Veronese in piedi al centro appoggiato alla spinetta e sulla sinistra a completare il gruppo di artisti i rappresentanti della famiglia Da Ponte.

Tra i molti episodi legati alla vita di Tiziano quello più ricorrente in questo tipo di composizioni risulta essere la morte e il funerale del grande maestro, un soggetto trattato da molti artisti italiani ed europei del tempo ma non dagli allievi dell'Accademia; solamente Eugenio Moretti Larese nel 1866 esporrà a Venezia *I funerali di Tiziano* ora conservati presso una collezione privata a Vicenza **[fig. 29]**.

Queste composizioni legate alla descrizione di alcuni aspetti della vita dei pittori più famosi della tradizione veneziana stava particolarmente a cuore all'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe che commissiona una serie di tele a vari artisti dell'epoca con un preciso intento politico: esaltare i grandi autori veneti del passato, per ingraziarsi ulteriormente il favore dei rappresentanti più autorevoli della cultura veneziana e sottolineare il secolare legame esistente tra la tradizione storico-artistica veneziana e quella tedesca. A tale riguardo Jacopo D'Andrea realizza nel 1855 *Giovanni Bellini e Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani* alla presenza di Tiziano, Giorgione e Tintoretto **[fig. 30]**,[19] e Antonio Zona che nel 1857 riceve l'incarico di rappresentare *L'incontro di Tiziano con il giovanetto Paolo Veronese sul Ponte della Paglia* **[fig. 31]**. La grande tela enfatizza l'incontro tra il grande maestro cadorino e il suo giovane e talentuoso erede sul Ponte della Paglia dove avviene un vero passaggio di testimone tra colui che aveva dato inizio al «miglior tempo» e colui che viene legittimato a chiudere gloriosamente quella stagione.

19 Per quest'opera in particolare si veda Bellin, Catra in corso di stampa; mentre per l'autore si faccia riferimento a Aloisi, Gransinigh 1996 e Aloisi 2003.

Figura 26 Cosroe Dusi, *...non è improbabile che le stanze del sovrano pittore alcuna volta risonassero d'ineffabili concerti, fra i quali sopravanzasse la voce soavissima della Marietta, modulando le arie del valoroso Zarlino (Passatempo familiare in casa di Iacopo Robusti detto il Tintoretto)*, 1838. Acquerello. Fabio Muttinelli, *Annali Urbani di Venezia-Secolo Decimosesto,* Venezia: G.B. Merlo, 1838
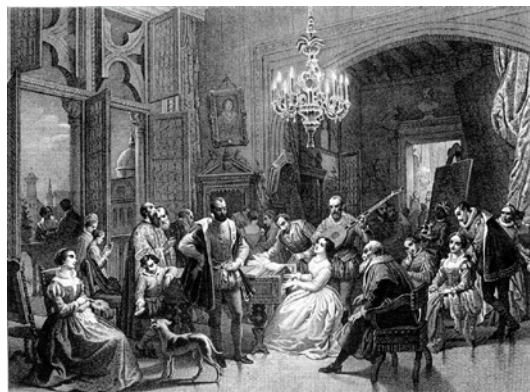
Figura 27 Jacopo Cabianca da Cosroe Dusi, *Una veglia in casa di Tintoretto*, in *«Gemme d'arti italiane»,* 1859

Figura 28 Cosroe Dusi, *Una veglia in casa di Tintoretto*. Olio su tela. Sumy (Ucraina), Regional Museum of Art

e-ISSN 2280-8841

Figura 29 Eugenio Moretti Larese, *I funerali di Tiziano*. Vicenza, collezione privata

Figura 30 Jacopo D'Andrea, *Giovanni Bellini e Alberto Durero festeggiati dagli artisti veneziani,* 1856. Olio su tela. Vienna, Österreichische Galerie Belvedere

Figura 31 Antonio Zona, *L'incontro di Tiziano con il giovanetto Paolo Veronese sul Ponte della Paglia*. Venezia, Gallerie dell'Accademia

Bibliografia

Aloisi, Stefano; Gransinigh, Vania (1996). *Jacopo D'Andrea un pittore friulano dell'Ottocento a Venezia*. Udine: Designgraf, 19-22.

Aloisi, Stefano (2003). *Jacopo D'Andrea (1819-1906) tra storia e romanticismo*. Spilimbergo: Tipografia Menini.

Auf der Heyde, Alexander (2013). *Per l'avvenire dell'arte in Italia: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel XIX secolo*. Ospedaletto: Pacini.

Auf der Heyde, Alexander; Visentin, Martina; Castellani, Francesca (a cura di) (2016). *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento = Atti del convegno di studi* (Venezia, 22-23 ottobre 2013). Pisa: Scuola Normale Superiore.

Bassi, Elena (1941). *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*. Firenze: Felice Le Monnier.

Bellin, Antonella (2016). «La scuola di pittura nell'Ottocento». Stringa, Nico (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento*. Crocetta del Montello: Antiga, 413-30.

Bellin, Antonella; Catra, Elena (2019). «Giovanni Bellini e l'Accademia di Belle Arti di Venezia come luogo della memoria e della trasmissione del sapere». *Giovanni Bellini «il migliore nella pittura…» = Atti del Convegno Internazionale* (Venezia, 27-28 ottobre 2016), 248-65.

Bernabei, Franco (2016). «I 'discorsi' all'Accademia nell'Ottocento». Stringa 2016, 35-65.

Borean, Linda (2012). «Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. Il ruolo di Pietro Selvatico». Cioffi, Rosanna; Scognamiglio, Ornella (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. 2. Napoli: Luciano editore, 397-815.

Borean, Linda (2018). *La Galleria Manfrin a Venezia. L'Ultima collezione d'arte della Serenissima*. Udine: Forum.

Catalogo 1815 = «Catalogo delle opere prodotte dalla pubblica esposizione in questa Imp. R. Accademia di Belle Arti oltre a quelle dei giovani premiati» (1815). *Giornale di Venezia*, 225, 14 agosto.

Catra, Elena (2016-2017). «Venezia e il 'Governo rivoluzionario' per le arti. Da Paolo Veneziano ad Hayez: il ciclo dei 'ritratti di antichi pittori illustri di Venezia' per le Gallerie dell'Accademia (1849-1856)». *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CLXXV, 223-73. Classe di scienze morali, lettere ed arti.

Cecchini, Isabella (2017). «I Frari senza l'Assunta. Le vicende del trasferimento della pala di Tiziano alle Gallerie dell'Accademia nel 1816-1817». Catra, Elena; Collavizza, Isabella; Pajusco, Vittorio (a cura di), *Canova, Tiziano e la Basilica dei Frari a Venezia nell'Ottocento*. Ponzano Veneto: ZeL, 80-97.

Cicognara, Leopoldo (1809). *Elogio di Tiziano Vecellio. «Discorsi letti nella R. Veneta Accademia di Belle Arti per la distribuzione de' premi li XIII agosto MDCCCIX»*. Venezia: Picotti.

Chevalier, Pietro (1832). *Note su alcune produzioni di Belle Arti*. Venezia: Picotti.

Collavin, Alice (2012). «Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca». *MDCCC*, 1, 67-80. DOI http://doi.org/10.14277/2280-8841/MDCCC-1-12-5.

Diedo, Antonio (1817). *«Del grande». Discorsi letti nella grande aula dell'I.R. Accademia di Belle Arti in occasione della solenne apertura di una delle nuove gallerie*. Venezia: Picotti.

Elenco 1817 = *Elenco degli oggetti di belle arti disposti nelle cinque sale apertasi nell'agosto 1817 nella R. Accademia in Venezia* (1817). Venezia: Picotti.

Elenco 1833 = «Elenco delle opere messe alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia delle Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi dell'anno 1833» (1833). *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, 179, 10 agosto.

Elenco 1837 = «Elenco degli oggetti d'arte e ammessi alla pubblica esposizione nella I.R. Accademia di Belle Arti nella solenne distribuzione de' Premi per l'anno scolastico 1836-37» (1837). *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, 184, 17 agosto e 187, 21 agosto.

Esposizione 1838 = *Esposizione delle Opere degli artisti e dei dilettanti della I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia per onorare la visita di S.M. I.R. A. Ferdinando I* (1838). Venezia: Antonelli.

Gilchrist, Alexander (1855). *Life of William Etty*. London: D. Bogue.

Giolivet, Anna (2011-2012). *Représentazionis de l'ècole vénetienne en France au XIXe siècle: une écriture de l'histoire de l'art entre enjeux artistiques, scientifiques et idéoloiques* [thèse de doctorat]. Bordeaux: Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 273-8.

Gori Bucci, Nina (2006). *Il pittore Teodoro Matteini (1754-1831)*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

Gransinigh, Vania (1998-1999). *Aspetti della fortuna critica, iconografica e artistica di Tiziano a Venezia nella prima metà dell'Ottocento* [tesi di specializzazione]. Udine: Università degli Studi di Udine.

Lerotić, Pavao; Zubin Ferri, Tea (2013). «Multidisiplinarna istraživanja i valorizacija kopija na primjeru Otmice Europe iz Rijeke». *Annuario dell'Istituto di Restauro Croato*, 4, 153-67.

Manieri Elia, Giulio (2017). «Un salone immenso di grandissime opere antiche di pennello. La Sala delle pubbliche funzioni e il suo primo aspetto espositivo». Mazzocca; Marini; De Feo 2017, 84-95.

Mazzocca, Fernando; Marini, Paola; De Feo, Roberto (a cura di) (2017). *Canova, Hayez e Cicognara. L'ultima gloria di Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 29 settembre 2017-8 luglio 2018). Milano: Electa.

Mazzaferro, Giovanni (2015). *Le Belle Arti a Venezia nei manoscritti di Pietro e Giovanni Edwards*. Firenze: goWare.

Moschini, Giannantonio (1825). *Le Belle arti a Venezia. La pittura*. Venezia: Molinari.

Moschini, Giannantonio (1828). *Nuova guida per Venezia etc*. Venezia: Alvisopoli.

Muttinelli, Fabio (1838). *Annali Urbani di Venezia-Secolo Decimosesto,* Venezia: G.B. Merlo.

Nepi Scirè, Giovanna (2008). «3.22 Pietà». Ferino-Pagden, Sylvia (a cura di), *L'Ultimo Tiziano e la sensualità della pittura = Catalogo della mostra* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 26 gennaio-20 aprile 2008). Venezia: Marsilio, 310-11.

Passeri Bragadin (1840). «Belle Arti, Rivista critica de' quadri esposti nelle sale dell'I.R. Accademia di belle Arti. Quadri di genere, ritratti, prospettive ecc.». *Il Vaglio giornale di scienze lettere ed arti*, V, 35, 29 agosto, 274-7.

Pavanello, Giuseppe (1983). «I geni della pittura veneziana». Pavanello, Giuseppe; Romanelli, Giandomenico (a cura di), *Venezia nell'Ottocento = Catalogo della mostra* (Venezia, dicembre 1983-marzo 1984). Milano: Electa, 128-45.

Podestà, Giorgio (1838). «Fuor d'opera. Rivista degli oggetti di Belle Arti». *Il Vaglio giornale di scienze lettere ed arti*, III, 44, sabato 3 novembre, 353.

Quadri, Antonio (1821). *Otto giorni a Venezia*. Venezia: Andreola.

R. (1833). «Esposizioni di Belle Arti. Accademia di Venezia». *Giornale di Belle Arti*, I.

Stringa, Nico (a cura di) (2016). *L'Accademia di Belle Arti di Venezia. L'Ottocento.* Crocetta del Montello: Antiga.

X (1840). «IV. Esposizione di Belle arti. Quadri d'istoria, ritratti». *La moda*, V, 31 agosto.

Zanotto, Francesco (1831-1836), *Pinacoteca della Imp. Reg. Accademia veneta delle Belle Arti.* Venezia: Antonelli.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC

Vol. 8 – Luglio 2019

Fortuna museale di Tintoretto nell'Ottocento
Il caso del *Ritrovamento del corpo di S. Marco*

Martina Lerda
Università di Pisa, Italia

Abstract The present article reconstructs the nineteenth-century exhibition history of *Ritrovamento del corpo di S. Marco* by Tintoretto, through the analysis of the museum policy interventions on the painting: from the arrival to Brera in 1811, to the elaboration that led to its transfer to the Church of Saint Mark in 1847, up to the reasons for its recovery, which took place only in 1886. The Reconstruction will take into account the developments of the artist's critical fortune in Italy, but will also be read in relation to the evolution of the public function assigned to Brera collection, which became independent from the Academy of Fine Arts in 1882.

Keywords Discovery of the body of Saint Mark. Tintoretto. Pinacoteca di Brera. Brera's Academy. Exhibition history.

1 Introduzione

Il 1811 rappresenta un anno cruciale per la formazione della Pinacoteca di Brera. Nel corso di pochi mesi giungono a Milano 468 dipinti provenienti dai diversi Dipartimenti del Regno d'Italia: un picco mai eguagliato di accrescimento,[1] che fa letteralmente raddoppiare il patrimonio della Pinacoteca.[2]

Sull'onda di questo imponente afflusso di opere, il 30 luglio arriva da Venezia anche la tela di Tintoretto nota come *Il Ritrovamento del corpo di San Marco* [fig. 1],[3] che dal 1807, a seguito della soppressione della Scuola Grande di San Marco, si trovava depositata nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale (*Pinacoteca di Brera* 1990, 230).[4] Qui, tra il 1807 e il 1808, era stata esaminata dal Commissario di Belle Arti, Andrea Appiani, e selezionata per la nascente Pinacoteca milanese.[5] Ma la tela sarà effettivamente reclamata a Milano solo nel 1811, ad opera degli incaricati alla scelta dei dipin-

1 Gli ingressi per anno sono: 130 nel 1808, 162 nel 1809, 22 nel 1810, 38 nel 1812, 4 nel 1813 (Trento 2010, 144).

2 Nel 1813 il numero dei dipinti ammonta a 889 (Arrigoni 2010, 24).

3 L'identificazione tradizionale del soggetto è stata messa convincentemente in discussione da Erasmus Wediggen (1991, 126) e Augusto Gentili (1996; 2009, 202-4), che hanno interpretato la scena come la rappresentazione dei miracoli risanatori compiuti dal Santo presso la chiesa di Boucolis. Infine, Roberta Battaglia vi ha riconosciuto piuttosto il riferimento ad alcuni miracoli postumi del Santo (Battaglia 2017).

4 La data dell'ingresso è riportata nell'Inventario Generale presso l'Archivio ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici di Milano (d'ora in poi ex SBSAE).

5 L'opera è citata nella *Nota dei quadri scelti dal Sig. Cavaliere Appiani, Commis. delle Arti Belle destinati per la Regia Pinacoteca segnati dal n. 1*, in Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), Studi, parte moderna (d'ora in poi p.m.), cartella 351, fasc. a. Il documento è datato da Sandra Sicoli (1992, 62) tra il 1807-08.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-05-07
Accepted 2019-06-07
Published 2019-07-31

Open access

Citation Lerda, Martina (2019). "Fortuna museale di Tintoretto nell'Ottocento. Il caso del *Ritrovamento del corpo di S. Marco*", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., *MDCCC*, 8, 27-36.

Figura 1 Tintoretto, *Il Ritrovamento del corpo di San Marco*. 1562-1566. Olio su tela, 396 x 400 cm. Milano, Pinacoteca di Brera

ti per la Regia Pinacoteca della capitale, il restauratore Giuseppe Appiani e il Segretario aggiunto dell'Accademia di Belle Arti di Milano Ignazio Fumagalli. L'opera compare infatti, con il titolo ricorrente di *Invenzione del corpo di San Marco*, in un elenco di quadri selezionati, insieme ad altri sei dipinti custoditi dal Delegato dell'Intendenza generale dei Beni della Corona, Pietro Edwards: il *San Rocco che visita gli appestati* di Bassano, due tele raffiguranti l'*Adorazione dei Magi*, una di Palma il vecchio e una del Veronese, i *Quattro dottori* sempre del Veronese (entrambe le opere sono ora assegnate alla bottega dell'artista), una *Cena in Emmaus* e la *Carità* di Bonifacio Veneziano.[6]

Dopo un'attenta lettura del documento, è possibile riferire a questi dipinti il lusinghiero giudizio espresso dai delegati nel rapporto del 14 marzo 1811:[7]

> Si tratta di pezzi veramente degni di decorare uno stabilimento istituito dalla Sovrana munificenza, e possiamo francamente aggiungere che le opere di qualch'uno degli stessi Autori altre volte da qui spedite a Milano sembreranno, per chi così, di altra mano, tanta è la superiorità di merito delle attualmente destinate. (in Sicoli 2000, 270)

Lo stesso Pietro Edwards attribuisce un «merito sommo» a diverse delle opere in questione (*San Rocco* del Bassano, l'*Adorazione dei Magi* di Palma il vecchio, *Cristo in Emmanus* di Bonifacio Veneziano, i *Quattro dottori* di Veronese) e non manca di menzionare anche la tela di Tintoretto tra le «più pregevoli» spedite da Venezia durante il periodo napoleonico.[8]

6 Il dipinto è riportato nell'*Elenco dei quadri scelti per le RR. Gallerie esistenti nel deposito custodito dal Delegato dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona*, C, firmato da Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli, ex SBSAE, Archivio antico, parte II, cartella 41. Lo stesso elenco è riportato nella *Nota dei Quadri destinati per le Regie Gallerie, che esistono nel Deposito dell'Intendenza Generale dei Beni della Corona*, 1811, in ex SBSAE, Archivio antico, parte I, cartella 16.

7 L'elenco C alla nota precedente può essere identificato con la Tabella C, menzionata nel rapporto dei due delegati.

8 Nell'*Elenco delle pitture consegnate all'ordine del Vicerè d'Italia dall'in allora Delegato della Corona per la scelta degli oggetti d'arte Pietro Edwards*, sono segnalati con un asterisco i quadri di «qualche merito sia in senso di arte, o in quello di storia pittorica, e di rarità», con due asterischi i pezzi pregevoli, con tre asterischi i dipinti di «merito sommo». La tela di Tintoretto, indi-

La maggior parte di queste tele entra così immediatamente nelle sale della Pinacoteca e compare di conseguenza nelle guide a stampa, a partire dalla descrizione della collezione di Gironi del 1812.[9] Diversa, invece, la sorte del dipinto di Tintoretto, che per più di settant'anni non sarà esposto all'ammirazione dei visitatori di Brera.

Questo articolo ripercorrerà la storia espositiva ottocentesca dell'opera, relegata nei depositi per oltre un trentennio, concessa come ornamento della Chiesa di San Marco per altri quarant'anni e recuperata solo nel 1886. La vicenda terrà conto degli sviluppi della fortuna critica dell'artista, ma sarà letta anche in stretto rapporto con l'evoluzione della funzione pubblica assegnata alla raccolta braidense, dal 1882 autonoma dall'Accademia di Belle Arti.

2 Ipotesi per una mancata esposizione

Con la proclamazione di Milano Capitale del Regno d'Italia, perde presto interesse la proposta museografica elaborata da Giuseppe Bossi tra il 1803 e il 1806. L'idea di un museo dal carattere educativo, parte integrante dell'insegnamento accademico e comprensivo di materiali di natura diversa – opere moderne, copie in gesso, stampe, disegni, modelli per l'architettura, memorie cittadine, dipinti antichi –,[10] è soppiantata da un programma di carattere politico che mira a un museo di rappresentanza, su modello del Louvre, e circoscritto alla pittura. Si afferma infatti il progetto di una «Galleria dei migliori quadri che si potessero raccogliere dalle Chiese e corporazioni soppresse».[11] Il compito di realizzare il nuovo istituto governativo, indipendente dalla raccolta accademica (Cassanelli 2010), è affidato ad Andrea Appiani, dal 1807 nominato Conservatore della Pinacoteca. Questa è la cornice progettuale in cui si colloca la selezione e l'invio a Milano del *Ritrovamento del corpo di San Marco*.

Come già accennato, però, l'opera non trova posto nel piano espositivo messo a punto dall'Appiani secondo un doppio criterio di allestimento: il completamento della sequenza cronologica degli artisti e la selezione dei capolavori (Sicoli 2005, 175). Il dipinto è certamente apprezzato dal Commissario, ma non è ritenuto indispensabile al percorso espositivo. Il compito di testimoniare la produzione di Tintoretto è infatti demandato ad altre opere.

Nell'allestimento bossiano del 1806 era già presente una tela dell'artista, allora ritenuta del Veronese (Bandera 2010, 12): *Sant'Elena, Santa Barbara, Sant'Andrea, San Macario, un altro santo e un devoto adorano la Croce*, proveniente dalla Chiesa milanese di Santa Croce [fig. 2]. Appiani aggiungerà poi al percorso la lunetta con la *Pietà*, giunta nel 1808 dal cortile delle Procuratie di San Marco di Venezia [fig. 3]. Nella ricostruzione dell'allestimento del 1809, avanzata a partire dalla nota del custode Gabbiani, le due opere risultano collocate rispettivamente nella seconda e nella terza sala, entrambe in una posizione non privilegiata, ossia nella fascia superiore della parete (Bassanini 2010).

Il dipinto conosciuto come *Il Ritrovamento del corpo di San Marco* non serviva quindi a colmare una clamorosa lacuna. A far propendere Appiani per la riconferma delle opere già esposte possono essere intervenute diverse ragioni: in primo luogo, le dimensioni del *Ritrovamento*. L'imponenza della tela richiedeva, infatti, una sicura volontà di destinarvi ampio spazio, a danno di altri dipinti. Una scelta di questo tipo poteva poi essere osteggiata dallo stato di conservazione non ottimale del dipinto, che nel 1818 necessita di un «urgente e difficile restauro».[12] Ma nella scelta delle opere di Tintoretto da esporre alla vista del pubblico hanno certamente pesato valutazioni di respiro critico, ribadite anche nei nuovi allestimenti, testimoniati dall'*Elenco* del 1816 e dalle guide del 1822 e del 1838.

Sia per livello di finitura, sia per la solidità dell'impianto compositivo, le tele con la Pietà e i

cata erroneamente come *Rapimento*, è contrassegnata da due asterischi. Lo stesso grado di interesse è attribuito all'*Adorazione dei Magi* di Veronese. Il documento, pubblicato da Malamani (1888, 368-82), è conservato in ex SBSAE, Archivio antico, I parte, cartella 16.

9 La maggior parte delle opere compaiono in: Gironi 1812; *Elenco* 1816; *Guida* 1822; *Guida* 1838.

10 Per il museo progettato e allestito da Bossi in occasione dell'esposizione dei premi dei concorsi del 1806 si rimanda a: Valli 2010a; Valli 2010b; Valli 2010c; Sicoli 1989; 2005, 147-79.

11 *Rapporto storico della provenienza dei Quadri in Brera*, il Presidente dell'Accademia Luigi Castiglioni al Governatore di Milano, 4 febbraio 1817, pubblicato da Sicoli (2000, 263).

12 *Quadri da restaurarsi di cui una porzione esiste nella Pinacoteca e l'altra in Magazzino*, allegato D alla nota del Presidente dell'Accademia di Belle Arti al Regio Governo, 5 marzo 1818, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 6.

e-ISSN 2280-8841

Figura 2 Tintoretto, *Sant'Elena, Santa Barbara, Sant'Andrea, San Macario, un altro santo e un devoto adorano la Croce*. 1560 circa. Olio su tela, 275 x 165 m. Milano, Pinacoteca di Brera

Santi che adorano la Croce soddisfano certamente di più i canoni del gusto neoclassico rispetto al trionfo di fantasia prospettica e modernità esecutiva rappresentato dal *Ritrovamento del Corpo di San Marco*.

Come sottolineato da Sergio Marinelli (2001, 188), i primi anni dell'Ottocento rappresentano in Italia, a differenza di quanto avviene nel contesto inglese, il «momento di maggior disgrazia del pittore». Nella valutazione della produzione di Tintoretto pesano ancora accuse di frettolosità e trascuratezza: topoi che hanno origine con l'Aretino e Vasari, ravvivandosi con Mengs. [13] L'encomio pronunciato con i toni di una esplicita difesa da Giovanni Prosdocimo Zabeo (1813) durante la cerimonia di premiazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia, restituisce le coordinate del contemporaneo panorama critico. Lo Zabeo ammette le mancanze dovute all'impazienza del pittore e alla «confidenza nella sua industria, che talora li chiamò a dipingere prima che ben digerito fosse il pensiero, cui voleva colle sue tinte esprimere sulle tele». Ricorda anche come Tintoretto sia «generalmente ritenuto autore la cui imitazione è per i giovani pericolosa».

Il Robusti è riconosciuto indubbiamente tra i maestri della scuola veneziana (in particolar modo quando si attiene ai canoni tizianeschi), ma le lodi restano a lungo venate dalle riserve. Queste si riverberano da Lanzi (che peraltro recupera Ridolfi e Zanetti)[14] nei giudizi ottocenteschi. Ad esempio ricorrono, più o meno mitigate, negli apprezza-

13 Per una storia della fortuna critica di Tintoretto, si rimanda a Lepschy 1998; Pallucchini, Rossi 1990, 109-22.

14 Scrive Lanzi (1795-96, 109-10): « Ma che è gran dottrina ed ingegno raro, o che sono tutte insieme le doti richieste in un artefice senza diligenza; nella qual sola virtù, dicea Marco Tullio, si contengono le altre tutte? Il Tintoretto l'ebbe per qualche tempo compagna, e allora fece opere ove i più severi critici non seppero trovar neo di difetto […] Ma la diligenza rare volte si accoppia alla smania di far molto; vera sorgente in questo uomo e in moltissimi artefici del far male, o almeno men bene. Quindi Annibale Caracci scrisse che in molte pitture il Tintoretto si ritrova minore del Tintoretto; cioè in quelle che, ideate alla prima, eseguite per via di abito, lasciate in gran parte imperfette, non vanno esenti da errori e di disegno e di giudizio».

Figura 3 Tintoretto, *Pietà*. 1563. Olio su tela, 108 x 170 cm. Milano, Pinacoteca di Brera

menti di Giannantonio Moschini[15] e di Giovanni Rosini. Quest'ultimo, nella sua *Storia della pittura italiana* (1845, 325), afferma:

> L'impeto dell'immaginazione, non sempre tenuto a freno lo spingeva il più delle volte a far presto, non per guadagno ma per vanto, e raro si accoppian l'eccellenza e la fretta. Sicchè nel numero infinito delle opere, che ci son rimaste di lui molte e molte volte si dee riconoscere, che non usò quella virtù, nella quale tutte le altre si contengono, come Cicerone scrivea, vale a dire la diligenza.

Nel contesto italiano le rivalutazioni romantiche appaiono marginali,[16] mentre le riserve tradizionali confluiscono nella visione di stampo purista. Pietro Selvatico (1856, 356) loda nel «re dei violenti» la forza della composizione, gli scorci audaci, il disegno della figura umana, ma ne critica aspramente l'«ardita composizione di sua maniera», che lo spinge fino a «sbrigliatezze non perdonabili», il colore «scaraventato all'impazzata» e la fretta che gli fa dare «per finiti certi dipinti che appena si possono accettare come abbozzi».

Questi sistemi interpretativi non sono certo favorevoli alla piena comprensione dei valori luministici, espressivi e spaziali presenti nel cosiddetto *Ritrovamento del corpo di San Marco*. Il panorama critico della prima metà del secolo influenza inevi-

15 Scrive il Moschini (1836, 79): «rare volte però avviene che non appaia che troppo presto egli faceva. Né diremo che così operasse per voglia di raccorre molto guadagno: mentre anzi più amava dar molto che poco a chi commette agli lavori, da' quali pareva non sapesse distaccare il pennello, riempiendo spesse volte, a danno del componimento, ogni parte della tela».

16 Scrive di Maniago (1841, 125) «i sui nemici più acerrimi lo ammireranno nei suoi errori medesimi, poiché in mezzo a questi vi si scopre l'uomo grande, e l'unico artista, come nella fervida state, allorchè l'orizzonte è coperto da striscia di nera minacciosa nube, guizzan da quella di quando in quando lampi abbaglianti».

MDCCC
8, 2019, 27-36
e-ISSN 2280-8841

tabilmente l'elaborazione che ha portato nel 1847 alla cessione del dipinto in deposito alla Chiesa milanese di San Marco.[17] Ma la vicenda è da leggere anche in relazione alle pratiche di gestione e alla progressiva definizione del ruolo assegnato alla raccolta braidense in epoca di restaurazione.

3 In deposito alla Chiesa di San Marco

La pratica della distribuzione di quadri alle chiese del territorio era contemplata sin dal decreto del 2 agosto 1805, che stabiliva la suddivisione del patrimonio degli enti soppressi in tre categorie: dipinti stimabili, destinati alla Pinacoteca; opere di qualità mediana, utili per i cambi; lavori di poco pregio da distribuire alle chiese povere della Lombardia (Arrigoni 2003, 100). Gli scambi con le chiese aperte al culto, inaugurati nel 1807, risentono della spinta ideologica verso la costruzione di un museo di rappresentanza: l'obiettivo è di «radunare nel Palazzo delle Scienze ed Arti i più insigni monumenti del pennello italiano».[18] La proposta di una vera e propria donazione alle chiese è invece avanzata dal Segretario dell'Accademia Giuseppe Zanoja nel 1811 e risponde piuttosto all'urgente necessità di gestire la mole spropositata di opere che «vanno amucchiandosi dannosamente» nei depositi. La soluzione di scarso respiro progettuale è presentata come misura conservativa per quella categoria di dipinti, «quantunque non sia di celebre pennello, ne possa sperare nelle attuali circostanze de' compratori, non pare però che debba essere abbandonata al sicuro deperimento a cui va incontro».[19]

La distribuzione alle chiese inizia nel 1813, ma la pratica viene subito estesa a quelle opere inserite a suo tempo nella seconda categoria e considerate ora inservibili per gli scambi.[20] Il mutamento di governo non interrompe la consuetudine. Si assiste persino a un progressivo allargamento della terza categoria a discapito della seconda. La Commissione Permanente di Pittura dell'Accademia procede in più occasioni al riesame dei quadri della galleria, per individuarne altri da concedere alle chiese. Nuovi elenchi sono redatti nel 1818, nel 1820 e nel 1824.[21] Nessuno di questi menziona *Il Ritrovamento del corpo di San Marco*.

La progressiva erosione della seconda categoria è dovuta alle emergenze conservative sempre più impellenti.[22] Ma il processo risente anche della fisionomia assunta dalla raccolta, ora strettamente connessa all'Accademia. La nuova selezione del 1824 contempla infatti valutazioni di natura didattica. Sono inclusi «alcuni quadri, i quali mentre sarebbero adattissimi per decorare alcune chiese di Milano, e meritevoli degli sguardi degli amatori, appartengono a una sfera che non può servire di esemplare all'imitazione».[23] Diventano così disponibili alla concessione opere di artisti «di una certa fama» (si fa menzione esplicita all'*Apparizione dei tre angeli ad Abramo* di Vasari). Di contro, viene introdotto il diritto dell'Accademia a richiamare i dipinti concessi: una forma di tutela che diventa prassi e che favorisce un uso piuttosto disinvolto della pratica del deposito alle chiese.

Il Ritrovamento del corpo di San Marco è incluso tra i dipinti disponibili solo con l'elenco redatto nel 1846. La selezione è estesa ora dalle opere inservibili per i cambi a quelle giudicate inadatte alle sale della Pinacoteca.

Il dipinto di Tintoretto è richiesto dal parroco della Chiesa di San Marco il 15 febbraio 1847, ma in questo caso la concessione avviene «con più riguardi e avvertenze degli altri». Difatti la Commissione Permanente di Pittura ha «avvertito il non comune pregio di quel dipinto», che però non è ri-

17 Dispaccio governativo 23 marzo 1847, in ASMi, Senato politico – Pubblica Istruzione, cartella 532, fasc. 290.

18 Ministro dell'Interno, Ludovico di Breme, al Ministro per il Culto, 19 giugno 1809, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

19 Il Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Ministro dell'Interno, 25 febbraio 1811, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2. A questo piano si oppongono a più riprese, ma senza successo, proposte di redistribuzione dei dipinti ai dipartimenti, attraverso la cessione a licei o musei da istituirsi nei capoluoghi (Sicoli 2010b, 94-7). Sul tema delle distribuzione alle chiese Bertelli, Lopez 1984.

20 Il Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Direttore Generale della Pubblica Istruzione, 9 ottobre 1813, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

21 *Nota dei quadri da darsi alle chiese compresa l'altra scelta*, presentato al Governo il 5 marzo 1818; *Nota dei quadri stati scelti dalla Commissione di Pittura e proposti per distribuirsi alle chiese*, 26 dicembre 1820; *Nota dei quadri già destinati per cambi, e che ora dalla Commissione Permanente di Pittura si propongono per essere distribuite alle chiese povere delle Provincie ed a qualche Parrocchiale di Milano*, presentato al Governo il 23 marzo 1824, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

22 Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Luigi Castiglioni, al Reale Governo, 15 marzo 1821, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2, pubblicato in Sicoli 2000, 274-5.

23 Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Reale Governo, 29 maggio 1824, in ASMi, Studi, p.m., cartella 356, fasc. 2.

tenuto idoneo all'esposizione in Pinacoteca. Le interessanti ragioni della scelta sono riferite nel rapporto del Presidente dell'Accademia di Belle Arti Felice Bellotti e risultano perfettamente in linea con i giudizi emersi nella contemporanea storiografia artistica italiana. Il dipinto infatti non è ritenuto tra le opere più pregevoli dell'artista conservate a Brera, la predilezione è accordata ancora una volta agli esemplari esposti sin dai primissimi allestimenti:

> se non era […] destinato a questa Pinacoteca, ciò doveva attribuirsi all'esservene già in questa Galleria qualche altro di quell'autore di maggior pregio pittorico, e perché in queste sale, già quasi tutte coperte di quadri, occuperebbe troppo spazio con le sue dimensioni. [24]

Non stupisce poi che le critiche della Commissione colpiscano proprio le componenti più moderne del dipinto, «per la maggior parte […] riempito da un fondo non interessante di architettura». Appare però stridente il contrasto tra il giudizio della Commissione e la rivalutazione dell'artista in corso a livello internazionale, specialmente in ambito inglese: basti sottolineare, a questo proposito, la stretta contemporaneità tra le vicenda museale illustrata e la folgorazione di Ruskin di fronte alle opere di Tintoretto, avvenuta durante il soggiorno veneziano del 1845 (Sdegno 2018).

Per una messa in discussione dei criteri alla base della concessione, sarà necessario attendere il clima politico-culturale e le nuove acquisizioni critiche dei primi decenni post-unitari.

4 Le ricognizioni post-unitarie e l'ingresso del dipinto in Pinacoteca

Nel maggio del 1870 il Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti incarica Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni di compiere una verifica dei dipinti di pertinenza della Pinacoteca di Brera in deposito presso le chiese lombarde.[25] L'iniziativa nasce probabilmente da un impulso di Giovanni Morelli (che propone Frizzoni per l'incarico e suggerisce alcune opere interessanti, tra cui il *Ritrovamento*) [26] e si inserisce tra i tentativi compiuti dal Ministro per introdurre direttive centrali e coinvolgere le nascenti competenze storico-artistiche nella gestione delle raccolte statali, comprese quelle dipendenti dalle accademie di belle arti.[27] La vicenda, poco indagata dagli studi, è significativa perché anticipa e pone le basi per la più nota operazione di recupero avviata da Giulio Carotti nel 1892.

I due conoscitori milanesi visionano 82 opere, a partire da un inventario redatto circa quarant'anni prima dal custode Sormani (evidentemente parziale), e le suddividono in tre categorie: dipinti di pregio rilevante, che meritano di essere immediatamente trasferiti in Pinacoteca; opere di valore inferiore, ma interessanti per il completamento delle serie, che potranno essere trasportate una volta provveduto al necessario riallestimento delle sale; dipinti che, per scarso rilievo storico-artistico e per l'irreparabile degrado materiale, non meritano di essere esposti in una pubblica raccolta e possono quindi rimanere in deposito presso le chiese.

La selezione operata dai due studiosi privilegia il primo e secondo Rinascimento veneto. I dipinti inseriti nella prima categoria sono: la *Crocifissione* di Michele da Verona; la *Madonna con il Bambino, San Giobbe e San Gottardo*, di Marcello Fogolino, attribuito dai conoscitori ad autore ignoto; la *Madonna col Bambino in trono, coi Santi Sebastiano, Giovanni Battista, Maria Maddalena e Rocco*, di Cima da Conegliano; una *Pietà*, attribuita da Mongeri e Frizzoni a Bernardo Vivarini, oggi riconoscibile nella cimasa del *Trittico della Madonna con Bambino e Santi*, realizzato dalla bottega dei Bellini.

Il Ritrovamento del corpo di San Marco è invece relegato alla seconda categoria, che comprende:

> egregi lavori per se stessi, benché non preziosissimi di faccia all'Arte, nel caso nostro non avrebbero che un valore relativo, quello cioè di essere desiderabili in una quadreria solo in quanto o i corrispondenti autori non vi fossero noti o vi fossero meno perfettamente rappresen-

24 Rapporto del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, 9 marzo 1847, in ASMi, Senato politico – Pubblica Istruzione, cartella 532, fasc. 290.

25 Il Ministro della Pubblica Istruzione a Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni, 21 maggio 1870, in Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, AA. BB. AA.), I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

26 Giovanni Morelli al Ministro della Pubblica Istruzione, 30 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

27 Per un inquadramento della vicenda all'interno della politica museale post-unitaria si rimanda a Lerda 2015.

> tati. Codesti, adunque, a giudizio degli scriventi, non dovrebbero essere richiamati se non nel caso delle dette due condizioni, ovvero, in tesi generale, allorquando vi fosse tale abbondanza di spazio da dar loro collocazione senza sacrificio d'altri dipinti ivi esistenti ed egualmente raccomandabili.[28]

Il dipinto si presenta «non interamente finito»: la valutazione dei due conoscitori conferma antiche resistenze verso alcune peculiarità stilistiche dell'artista, descritto come «energico, grandioso, esuberante, benché qualche volta un po' superficiale» da Giovanni Morelli (1886, 196). Gli stessi termini ricorrono infatti nei giudizi dell'allievo Frizzoni (1880, 71), che etichetta Tintoretto come, «spesso trascurato e superficiale, talvolta di una genialità incantevole, che gli acquistò la fama di uno dei più potenti artisti della scuola».

Ma nella descrizione del *Ritrovamento* fornita da Mongeri e Frizzoni emerge con evidenza un nuovo respiro critico e un aggiornamento metodologico, che segnano le distanze rispetto ai canoni della stagione precedente:

> Notevole per effetto pittoresco, ottenuto con vigore e facilità di tocco. Prospettiva aerea fatta da maestro. Vivacità e gravità nelle figure; egregia quella del Santo […]. La figura del patrizio inginocchiato nel mezzo rileva il buon ritrattista. Discreta conservazione. Quadro desiderabile.[29]

L'episodio della ricognizione affidata ai due conoscitori è emblematico, per altro, della contrapposizione in corso nei primi decenni post-unitari tra istanze diverse: da un lato, le rivendicazioni metodologiche, disciplinari e professionali, aggiornate sui principi della *connoisseurship* di stampo europeo; dall'altro, la strenua difesa delle tradizionali prerogative del ceto accademico nel campo della tutela del patrimonio storico-artistico e nella gestione delle raccolte. In risposta all'iniziativa ministeriale, il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano Carlo Belgiojoso si scaglia contro le ingerenze esterne, a tutela della funzione e dell'operato dell'istituto da lui diretto. Riporta perciò la responsabilità delle verifiche in seno all'Accademia e approfitta della parzialità dell'operazione svolta dai conoscitori per proporre una nuova ricognizione sulle complessive 474 opere distribuite alle chiese lombarde.[30] Allo stesso tempo, però, Belgiojoso mette in guardia il Ministero dalle possibili illusioni circa il valore dei dipinti:

> Vero è che il gusto dominante al principio del secolo, in cui vennero dispensati con certa larghezza non pochi dipinti, era altra cosa dall'odierno; e basta ciò solo a farci riconoscere necessario un nuovo e più attento esame circa alcuni di essi. Ma non si può affermare che in quel tempo, maestro a noi nel culto dell'arte classica, si fosse poi tanto ciechi da non conoscere ciò che merita d'essere conservato e di volerne privare questa pubblica galleria che era una recente istituzione, oggetto di decoro per la nostra città.[31]

La nuova ricognizione affidata al Segretario dell'Accademia, Antonio Caimi, procede lentamente. Nel marzo del 1872 Belgiojoso rassegna a Correnti i primi risultati parziali: il numero delle opere ritenute meritevoli è limitatissimo e la selezione compiuta dagli accademici si rivela piuttosto in disaccordo con quella condotta due anni prima dai conoscitori.[32] *Il Ritrovamento del corpo di San Marco* non è neppure preso in considerazione per una galleria ancora concepita come accessoria all'insegnamento artistico.

Le operazioni di verifica sono presto sospese, in attesa del necessario riordinamento della Pinacoteca, che avviene solo tra giugno e agosto del 1877 (Mongeri 1877). Anche dopo questa data, però, le ricognizioni non vengono portate a termine, nonostante il sollecito dell'Ispettore ministeriale

28 Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni, *Sui dipinti posseduti dalla Pinacoteca di Milano che si trovano in deposito presso le chiese della città e della campagna*, 23 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

29 Giuseppe Morelli e Gustavo Frizzoni, *Dipinti in possesso della Pinacoteca di Milano che si trovano per deposito presso le Chiese della Città e della campagna, colle annotazioni secondo il presente stato loro*, 23 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

30 Carlo Belgiojoso al Ministro della Pubblica Istruzione, 3 ottobre 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

31 Il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 settembre 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 100-3.

32 Rapporto del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Antonio Caimi, 5 marzo 1872, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112. Le sole opere confermate sono la *Crocefissione* di Michele da Verona e la cimasa del *Trittico* della bottega dei Bellini, mentre vengono rivalutati dipinti scartati nel rapporto del 1870: la *Madonna con il Bambino, San Lorenzo e San Giacomo* di Baldassarre Carrari e la tela con i *Santi Apollinare vescovo, Canzio, Canziano, Canzianilla e Maddalena* di Niccolò Rondinelli, assegnata dai conoscitori ad autore ignoto. Le restanti indicazioni riguardano opere non incluse nell'inventario utilizzato da Mongeri e Frizzoni.

alla pittura e alla scultura Giovanni Battista Cavalcaselle, che suggerisce di fare spazio agli eventuali recuperi rimuovendo le opere dei pensionati.[33]

Per azioni concrete sarà necessario attendere il mutato contesto istituzionale prodotto dal Regio Decreto del 13 marzo 1882, che separa le raccolte dalle accademia di belle arti. A seguito del decreto, la Pinacoteca di Brera diventa un istituto autonomo, smette di essere inquadrata come strumento accessorio all'istruzione artistica e allarga la sua destinazione ufficiale. Sotto la direzione di Giuseppe Bertini prenderanno avvio alcune prime riforme operative. Questo «vigile e acuto direttore», come ricorda Corrado Ricci (1907, 235), «si diede a ritirare alcuni dei quadri di maggior valore che inconsultamente erano stati ceduti in deposito alle chiese». Significativamente, uno dei primi sarà proprio «quel prodigio di tragica efficacia che è *Il Ritrovamento del corpo di San Marco* del Tintoretto». La tela, recuperata dalla Chiesa di San Marco nel 1886, con diversi anni di anticipo sulla sistematica campagna del Carotti, viene sottoposta ad alcuni interventi di restauro, così indicati da Bertini: «l'intera foderatura, aggiustarlo in alcune parti e levargli la vernice; la prima operazione sta già facendo il trasportatore sig. Giuseppe Stefanoni e per le altre due incaricherò il pittore cav. Giuseppe Cavenaghi».[34] Queste indicazioni consentono di inquadrare con precisione gli interventi e la foderatura riscontrati in occasione del restauro e datati alla metà dell'Ottocento da Arosio e Nicola Pisano (1990, 21).

L'ingresso del dipinto nella sala dedicata alla pittura veneta è segnalato il 6 luglio 1886 dalla rivista *La Perseveranza* e riportato nella *Gazzetta ufficiale* del 12 luglio.[35] Dopo un'attesa di oltre settant'anni, appare ora riconosciuto senza riserve il valore della tela, che entra finalmente in Pinacoteca ad affiancare, nella terza sala, le opere di Tintoretto presenti sin dal 1809 (*R. Pinacoteca di Milano* 1887).

In conclusione, lo studio della vicenda espositiva ha permesso di intrecciare in maniera proficua storia della fortuna critica e analisi delle pratiche museali. Le vicissitudini ottocentesche dell'opera di Tintoretto riflettono certamente gli sviluppi della storiografia artistica italiana coeva e le ostinate resistenze nei confronti dell'artista, ancora percepibili nello sguardo dei primi conoscitori. Per comprendere pienamente la storia espositiva del dipinto è tuttavia necessario prendere in considerazione anche la funzione assegnata alla raccolta accademica. Se la selezione del quadro, a lungo destinato a rimanere nei magazzini, avviene nell'ambito del progetto di Appiani per un museo di rappresentanza, le ragioni della sua cessione in deposito alla chiesa milanese di San Marco rispondono alla tendenziale affermazione nel corso dell'Ottocento di una visione della pinacoteca come fonte di modelli per l'istruzione artistica. Soltanto l'avvio del processo per il superamento di tale concezione fornisce dunque il presupposto per l'effettiva musealizzazione del dipinto.

Bibliografia

Arosio, Guido Roberto; Nicola Pisano, Anna Rosa (1990). «Il ritrovamento del corpo di San Marco: il restauro». Tardito, Rosalba (a cura di), *Il Ritrovamento del corpo di San Marco: vicende e restauri*. Firenze: Cantini, 20-46.

Arrigoni, Luisa (2003). «Acquisizioni e dispersioni (1811-1821). Quadri delle chiese del Dipartimento del Metauro per la Galleria Reale di Brera a Milano». Cleri, Bonita; Giardini, Claudio (a cura di), *L'arte conquistata, spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*. Modena: Artioli, 99-104.

Arrigoni, Luisa; Maderna, Valentina (a cura di) (2010). *Pinacoteca di Brera. Dipinti*. Milano: Electa.

Arrigoni, Luisa (2010). «La fondazione, le collezioni, gli allestimenti». Arrigoni, Maderna 2010, 23-37.

Bandera, Sandrina (2010). «La vitalità di un'istituzione». Arrigoni, Maderna 2010, 9-21.

Bassanini, Carlo (2010). «Nota alla ricostruzione dell'allestimento». Sicoli 2010a, 71-9.

Battaglia, Roberta (2017). «*I miracoli di San Marco* di Jacopo Tintoretto nella Sala Capitolare». Ortalli, Gherardo; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*. Modena: Franco Cosimo Panini, 135-54, 286-8.

Bertelli, Carlo; Lopez, Guido (1984). *Brera dispersa. Quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*. Milano: Cariplo.

Cassanelli, Roberto (2010). «Musei di guerra, musei in guerra. A proposito dell'apertura della Pinacoteca di Brera il 15 agosto 1809». Sicoli 2010a, 132-43.

33 Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministro della Pubblica Istruzione, 11 maggio 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112. Cavalcaselle richiama l'attenzione sulle molte tavole antiche, riconoscendo in questa materia il notevole scarto critico e storiografico intercorso rispetto all'epoca delle concessioni alle chiese.

34 Il Direttore della Pinacoteca di Brera al Ministero della Pubblica Istruzione, 21 maggio 1886, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, Musei, Gallerie e Pinacoteche, b. 237, fasc. 101-18.

35 «Pinacoteca di Brera». *La Perseveranza*, 6 luglio 1886; *Gazzetta Ufficiale*, 12 luglio 1886, nr. 160, 3664-5.

e-ISSN 2280-8841

di Maniago, Fabio (1841). *Elogi di celebri professori di belle arti*. San Vito: tipografia di G. Pascatti.

Elenco 1816 = *Elenco degli oggetti di belle arti esistenti nella I.R. Cesarea Pinacoteca di Milano in Brera colle indicazioni dei nomi degli autori e delle scuole cui appartengono segnatamente le pitture* (1816). Milano: Dalla stamperia Visaj e Compagno.

Frizzoni, Gustavo (1880). *L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra*. Firenze: coi tipi di M. Cellini e C.

Gentili, Augusto (1996). «San Marco nelle immagini del Cinquecento: problemi di iconologia contestuale». Niero, Antonio (a cura di), *San Marco aspetti storici e agiografici = Atti del Convegno Internazionale* (Venezia, 26-29 aprile 1994). Venezia: Marsilio, 303-12.

Gentili, Augusto (2009). *La bilancia dell'Arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.

Gironi, Robustiano (1812). *Pinacoteca del Palazzo Reale delle Scienze e delle Arti di Milano*. Milano: Dalla stamperia reale.

Guida 1822 = *Guida delle sale della Pinacoteca e dei Concorsi nell'I.R. Palazzo delle scienze e belle arti* (1822). Milano: per G.B. Bianchi e C.

Guida 1838 = *Guida per l'I.R. Pinacoteca di Brera* (1838). Milano: dai Tipi di M. Carrara.

Lanzi, Luigi (1795-96). *Storia pittorica dell'Italia*, vol. 2. Bassano: a spese Remondini di Venezia.

Lepschy, Anna Laura (1998). *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*. Venezia: Marsilio.

Lerda, Martina (2015). *Le pinacoteche statali nell'Italia unita. Politiche museali e affermazione della disciplina storico-artistica (1859-1882)* [tesi di dottorato]. Udine: Università degli studi di Udine.

Malamani, Vittorio (1888). *Memorie del Conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, vol. 2. Venezia: Tipografia dell'Ancora.

Marinelli, Sergio (2001). «Jacopo Tintoretto negli elogi accademici del primo Ottocento». Furlan, Caterina; Grattoni d'Arcano, Maurizio (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento = Atti del Convegno Internazionale* (Pordenone, 25-26 novembre - Udine, 27 novembre 1990). Udine: Forum, 187-91.

Mongeri, Giuseppe (1877). «La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo ordinamento». *Bollettino della Consulta Archeologica*, 4(1), 3-11.

Morelli, Giovanni (1886). *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*. Bologna: Nicola Zanichelli.

Moschini, Giannantonio (1836). *La pittura in Venezia*. Venezia: dalla tip. Molinari.

Pallucchini, Rodolfo; Rossi, Paola (1990). *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, vol. 1. Milano: Electa.

Pinacoteca di Brera: scuola veneta (1990). Milano: Electa.

Ricci, Corrado (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto italiano di arti grafiche.

Rosini, Giovanni (1845). *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, vol. 5. Pisa: presso Niccolò Capurro.

R. Pinacoteca di Milano (1887). Milano: Stabilimento G. Civelli.

Sdegno, Emma (2018). *Tintoretto secondo Ruskin, un'antologia veneziana*. Venezia: Marsilio.

Selvatico, Pietro (1856). *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, vol. 2. Venezia: co' tipi di Pietro Naratovich.

Sicoli, Sandra (1989). «La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e di Giuseppe Bossi». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 38, 71-90.

Sicoli, Sandra (1992). «La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri formazione e problemi di gestione. La tutela mancata». *Ricerche di storia dell'arte*, 46, 61-81.

Sicoli, Sandra (2000). «Il 'Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'I.R. Accademia di Brera' (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera». Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino = Atti del Convegno* (Tolentino 18-21 settembre 1997). Roma: Pubblicazioni degli Archivi di Stato.

Sicoli, Sandra (2005). «Ambiguità e contraddizioni nella formazione della Pinacoteca di Brera». Gullino, Giuseppe; Ortalli, Gherardo (a cura di), *Venezia e le terre venete nel regno italico*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.

Sicoli, Sandra (a cura di) (2010a). *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*. Milano: Electa.

Sicoli, Sandra (2010b). «Per una ricostruzione storica del profilo istituzionale di Brera». Sicoli 2010a, 81-104.

Trento, Dario (2010). «Il Museo di Bossi la Pinacoteca di Appiani». Sicoli 2010a, 144-51.

Valli, Francesca (2010a). «Brera 1806: la 'nascente pinacoteca'». Sicoli 2010a, 35.

Valli, Francesca (2010b). «Elenco delle opere esposte nelle Sale di Bramante, di Raffaello, di Bernardino Luini». Sicoli 2010a, 37-47.

Valli, Francesca (2010c). «Giuseppe Bossi, una pinacoteca per l'Accademia». Sicoli 2010a, 49-54.

Weddigen, Erasmus (1991). «Il secondo Pergolo di San Marco e la Loggetta di Sansovino: preliminari al *Miracolo dello schiavo* di Jacopo Tintoretto». *Venezia Cinquecento*, 1, 101-29.

Zabeo, Giovanni Prosdocimo (1813). *Elogio a Giacomo Robusti*. Venezia: Bernardi.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC

Vol. 8 – Luglio 2019

Tommaso Riario Sforza, Filippo Agricola, Giovanni Regis e una lettera anonima per il restauro del *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese della Pinacoteca Capitolina nel 1844

Stefania Ventra
Archivio del Moderno, Università della Svizzera Italiana

Abstract The present paper takes the cue from an anonymous letter sent in 1844 to the camerlengo Tommaso Riario Sforza to denounce the poor conservative conditions in which Veronese's *Rape of Europe*, in the Pinacoteca Capitolina in Rome, was placed. Considered one of the gems of the Roman collections, as the contemporary sources attest, especially due to the scarcity of works by Venetian masters in Rome, the large canvas was important above all as a model for young artists to exercise on colouring. Following this complaint, the painting will be taken over by the under-inspector Filippo Agricola, who will make the design for a new frame and will entrust the restoration to Giovanni Regis.

Keywords Paolo Veronese. Roman collections. Pictorial restorations. Venetian masters. Conservation in Papal States.

> Roma mentre è ricca di oggetti di Belle Arti, e specialmente di marmi antichi, di opera di Raffaello della scuola fiorentina e Bolognese, è altrettanto povera di quadri della scuola Veneziana. Ma per altro in questa ristrettezza di numero ve ne sono pur due di Paolo Veronese che possono stare al confronto de' migliori che sono a Venezia e nel Louvre; quali fanno veramente conoscere l'arte profonda, ed il valore di questo grand'uomo; e possono arrecare sommo vantaggio a giovani che vi studiano sopra per imparare l'arte del colorire…

Così esordiva il *Pro-Memoria sul famoso dipinto di Paolo Veronese, rappresentante il ratto di Europa, esistente nella Galleria dei Quadri in Campidoglio* **[figg. 1a-1b]**,[1] inviato nel giugno 1844 da un anonimo «conoscitore artista e sommo amatore delle Belle Arti» al cardinale Tommaso Riario Sforza **[fig. 2]**, nominato da poco più di un anno Camerlengo di Santa Romana Chiesa (cf. Veca 2016) e in quanto tale responsabile della raccolta.[2] I due dipinti citati dall'estensore del messaggio sono la *Predica di san Giovanni Battista* **[fig. 3]**, conservato nella collezione Borghese[3] e lì «tenuto con molta dignità e decoro con buona cornice senza lordure e

Questo testo è dedicato a Claudia, che ama le storie ottocentesche.

1 Archivio di Stato di Roma [d'ora in poi ASR], Camerlengato II, Tit. IV, b. 200

2 La giurisdizione camerale della Pinacoteca Capitolina cesserà con *Motu proprio* di Pio IX nel 1847. Sulla storia della raccolta cf. almeno Guarino 2000; Masini 2006a. L'inedita lettera anonima è protocollata il 5 giugno 1844 al n. 2300.

3 Paolo Veronese, *Predica di san Giovanni Battista*, olio su tela, 205 × 169 cm, Roma, Galleria Borghese, inv. 137.

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-05-07
Accepted 2019-06-09
Published 2019-07-31

Open access

Citation Ventra, Stefania (2019). "Tommaso Riario Sforza, Filippo Agricola, Giovanni Regis e una lettera anonima per il restauro del Ratto d'Europa di Paolo Veronese della Pinacoteca Capitolina nel 1844", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., *MDCCC*, 8, 37-50.

Figura 2 Joseph Sironi, *Ritratto del cardinale Tommaso Riario Sforza*, 1823. Bulino, mm 195 × 137. Monza, Musei Civici, inv. DEF8382. © Musei Civici Monza

con vernice», e il *Ratto di Europa* della Pinacoteca Capitolina **[fig. 4]**,[4] che, secondo l'anonimo «disgraziatamente [...] non si trova nello stato migliore».

L'interessante documento costituisce di fatto una denuncia non firmata delle pessime condizioni conservative dell'opera capitolina che, giovandosi del paragone con le ottime misure adottate nella collezione del Principe Borghese, intende sollecitare l'orgoglio del camerlengo – qui indicato come proprietario della collezione – affinché questi dia disposizioni per porre rimedio. Il breve testo contiene una descrizione piuttosto precisa dei danni presenti sul dipinto, nonché indicazioni allora alquanto competenti su come intervenire per ripararli e, come vedremo, otterrà ascolto e susciterà la sperata reazione da parte delle istituzioni preposte.

La grande tela era certamente considerata tra i fiori all'occhiello delle collezioni pubbliche romane, come attesta la letteratura coeva. Nel 1836, ad esempio, Pietro Righetti l'aveva inserita nella sua *Descrizione del Campidoglio*, illustrandola attraverso l'incisione di Francesco Garzoli su disegno di Nicola Consoni **[fig. 5]** e sostenendo che «Questo quadro viene reputato per una delle migliori tele che colorisse Paolo Veronese» (Righetti 1836, 10, tav. CCVI). Proprio nel 1844, in coincidenza con la stesura della lettera anonima in esame, Antonio Nibby pubblicava la quinta edizione aggiornata del suo *Itinerario di Roma*, dove citava la«bellissima opera di Paolo Veronese, giustamente cantata fralle più classiche» (Nibby 1844, 104).[5] Entrambe le testimonianze danno conto della riconosciuta importanza della tela negli itinerari artistici romani, nonché della totale assenza di dibattito intorno alla sua autografia, che sarebbe invece sorto successivamente, anche per la derivazione dal dipinto di identico soggetto conservata nel Palazzo Ducale di Venezia **[fig. 6]**. Quest'ultima, infatti, è ritenuta una versione certamente autografa, mentre la versione capitolina è stata spesso considerata dalla critica una replica di bottega (cf. Masini 2006b).

Non esente, per la verità, da attenzioni e cure da parte del governo, il dipinto romano era stato già restaurato, foderato e munito di un nuovo te-

4 Paolo Veronese, *Ratto di Europa*, olio su tela, 245 × 310 cm, Pinacoteca Capitolina, inv. PC 145. Sul dipinto, e sul suo rapporto con gli altri dipinti dello stesso soggetto realizzati dal pittore e/o dalla sua bottega, cf. Pallucchini 1984, cat. 190, 183; Pignatti, Pedrocco 1995, vol. 2, cat. 245, 359-60; Acidini Luchinat, Capretti 2002, cat. 28; Masini 2006b.

5 Sulla figura di Nibby cf. Ruggeri 2013.

Figura 3 Paolo Caliari detto Veronese, *Predica di san Giovanni Battista*, 1561. Olio su tela, cm 205 × 169. Roma, Galleria Borghese, inv. 137

laio nel 1817 da Giuseppe Candida nell'ambito della campagna di restauri dei dipinti della collezione Capitolina diretta da Vincenzo Camuccini (cf. Carloni 1999; Masini 2006a; Giacomini 2007).[6] A poco meno di trent'anni dal precedente intervento, l'anonimo indicava ora la necessità di operazioni urgenti, a cominciare dalla pulitura e dalla verniciatura, che per altro consigliava anche per il resto delle opere esposte, ma soprattutto suggeriva che:

> sarebbe necessario il farci una buona e forte cornice, poiché nella parte esterna di detto quadro vi si veggono quattro grossi chiodi uno per parte agli angoli della cornice diretti verso il centro, come se si temesse che il quadro stesse per cadere all'inanzi, come difatti dovrebbe minacciare, essendo questa cornice in pessimo stato, molto vecchia e scadente.

L'ignoto corrispondente concludeva il suo appello sottolineando come il degrado dell'opera procurasse «vergogna e disonore al Governo Pontificio ed a Roma palesando così la poca cura che si ha di un oggetto così raro e prezioso e di somma abilità alla gioventù studiosa», desiderando certamente colpire la sensibilità delle gerarchie pontificie sul tema della conservazione delle belle arti, acuita dopo le vicende napoleoniche.[7] In particolare, l'adespota missiva riconosceva al dipinto una particolare prerogativa: quella di fungere da modello per i giovani artisti in corso di formazione, «per imparare l'arte del colorire». L'appello tornava infatti a insistere su questo punto in chiusura, ricordando che l'opera risultava di grande utilità «segnatamente agli alunni Pontifici che vanno in cotesta Galleria ove tiene cattedra il loro Professore». Il riferimento era chiaramente rivolto all'insegnamento accademico e probabilmente lo scrivente aveva ben presente la crisi in cui versava la didattica artistica romana ufficiale da almeno vent'anni. Ne sono prova alcuni eclatanti avvenimenti, a partire da quando, nel 1830, gli accademici di San Luca dovettero addirittura dare spiegazione all'amministrazione pontificia degli scarsi progressi degli

6 Su Giuseppe Candida e sulla sua attività di restauratore cf. Giacomini 2007, 177-87.

7 Sulla storia della tutela delle belle arti nello Stato Pontificio nel XIX secolo cf. almeno Emiliani 1978, Corbo 1982, Curzi 2004, Nuzzo 2010.

e-ISSN 2280-8841

studenti,[8] fino a quando, proprio nel 1842, il concorso Balestra fu ripetuto per ben tre volte senza che si riuscisse a individuare un partecipante degno di ricevere il primo premio nella classe della pittura (cf. Lupinacci 2002, 396). L'anonimo doveva essere altrettanto consapevole anche del ciclico animarsi di un dibattito intorno al peso del «colorire» nei programmi formativi all'interno dell'Accademia stessa, che fin dalla aspra contrapposizione tra le istanze classiciste propugnate da Camuccini e l'avanzata del fronte purista capitanato da Tommaso Minardi, inaugurata all'inizio degli anni Venti, stentava a individuare con unanime accordo tanto i modelli da sottoporre ai giovani, quanto le modalità dell'espletamento del percorso didattico.[9] Del 1828, ad esempio, è un accorato rapporto indirizzato ai colleghi professori da Andrea Pozzi,[10] che aveva ereditato la cattedra di disegno alla fine dell'anno precedente da Gaspare Landi, ormai gravemente malato, proprio sugli strumenti utili per insegnare ai giovani il «colorire» e sull'esigenza, almeno, di provvedere all'acquisto di panni di vari colori da disporre sul manichino utilizzato per le sedute di copia, siccome:

> per colorire bene, è necessario di copiare il vero, ed in più caratteri, così ancora per bene colorire le pieghe, è necessario studiare sopra li panni di varj colori uniti insieme perché si possa conoscere la forza della tinta, la località delli chiari, la variazione delli riflessi, e la robustezza delle ombre.

Inoltre, nell'ambito di una fortuna critica di Veronese da sempre in generale strettamente connessa alla perizia nell'uso del colore (cf. Cocke 1980), la ripresa del mito di Raffaello e della sua capacità di sintetizzare tutti gli aspetti della pittura – che negli altri maestri del Cinquecento erano considerati come parcellizzati – aveva in qualche modo relegato Veronese, nella cultura accademica romana, ad essere considerato un esempio per la lucentezza del colore e per la vastità delle cromie impiegate, o peggio per quella «facilità» che gli veniva attribuita proprio in apertura della premiazione del concorso clementino del 1836 dall'orazione recitata in Campidoglio da Monsignor Camillo Di Pietro, protonotario apostolico e membro dell'Accademia di Archeologia, laddove invece il «mirabile colorire» era assegnato a Tiziano (cf. Di Pietro 1836, 22).

Ad ogni modo, lo statuto di modello del dipinto capitolino a queste date è testimoniato in modo evidente dalla copia realizzata da Enea Peroni **[fig. 7]**, giunto a Roma per un soggiorno di studio e approdato al magistero di Minardi, conservata presso la Pinacoteca Civica di Cesena (cf. Piraccini 1984, 102),[11] oltre che dalla presenza dell'opera nell'elenco dei dipinti che Giovanni Silvagni, professore di Disegno all'Accademia di San Luca dal 1839, consigliava ai giovani di copiare (cf. Mazzarelli 2018, 261).

Le esigue righe stese dall'anonimo sembrano in sintesi voler colpire tutti i punti sensibili che potessero spingere le autorità a intervenire: la proprietà – e dunque la responsabilità – pontificia della collezione; il confronto tra pubblico e privato nelle capacità di manutenzione; le esigenze formative dei giovani artisti, nonché il paragone con il Louvre, cioè, per inciso, con la grande raccolta per costituire la quale i francesi avevano spogliato il territorio veneziano proprio di tanti capolavori di Veronese, inaugurandone in un certo senso una nuova ondata di fortuna critica dopo quella settecentesca dovuta all'emulazione dei suoi modi pittorici e compositivi da parte di Tiepolo e di Sebastiano Ricci (cf. Borean 2016).

È a questo punto che, interrogato dal cardinale Riario Sforza sull'effettivo stato di conservazione del dipinto, entrò in gioco Filippo Agricola **[fig. 8]**. Questi, figlio del pittore Luigi, era stato nominato sotto-ispettore delle Pitture dei Sacri Palazzi Apostolici al momento stesso dell'istituzione della carica, nel 1831, durante il mandato come ispettore alle Pitture Pubbliche di Camuccini – al quale succederà in questo ruolo nel 1843 – e dal luglio 1839 ricopriva la carica di sotto-ispettore della Galleria Capitolina, di cui stilò un inventario. Della sua attività di supervisore nell'ambito del restauro sono noti soprattutto gli interventi sulle Stanze e sulle Logge di Raffaello in Vaticano, di cui resta testimonianza in due volumi da lui stesso redatti (cf. Agricola 1839; 1842), che raccontano quei restauri soprattutto come momenti di analisi ravvicinata del *ductus* pittorico di Raffaello e della sua evoluzione nell'ambito di quel cantiere; di attenzione alla distinzione delle varie mani dei collaboratori;

8 Nel 1830 l'allora camerlengo Francesco Galeffi inviò all'Accademia di San Luca un dispaccio in cui esprimeva la propria perplessità di fronte al fatto che «da qualche tempo a questa parte i Giovani Studiosi di Belle Arti facciano assai scarsi progressi ne' loro studj», sollecitando spiegazioni da parte dei docenti (Archivio dell'Accademia Nazionale di San Luca [d'ora in poi AASL], Misc. Sc. d. N., f.29, lettera datata 14 aprile 1830).

9 Così come emerge dai verbali, dalle relazioni e dalla corrispondenza conservate in AASL, Misc. Sc. I.

10 Cf. AASL, Misc. Sc. I, f. 166.

11 Enea Peroni, *Ratto di Europa* (da Veronese), c. 1844, 89 × 72 cm, Cesena, Pinacoteca Comunale.

MDCCC
8, 2019, 37-50 | e-ISSN 2280-8841

Figura 4 Paolo Caliari detto Veronese, *Ratto di Europa*, 1580-85. Olio su tela, cm 245 × 310. Roma, Pinacoteca Capitolina, inv. 45

Figura 5 Nicola Consoni (dis.), Francesco Garzioli (inc.), *Ratto di Europa* (copia da Paolo Veronese). Incisione al tratto, da P. Righetti, *Descrizione del Campidoglio*, Roma 1836, p. 10, tav. CCVI

e-ISSN 2280-8841

Figura 6 Paolo Caliari detto Veronese, *Ratto di Europa*, c. 1578, cm 240 × 303. Venezia, Palazzo Ducale

Figura 7 Enea Peroni, *Ratto di Europa* (copia da Paolo Veronese), c. 1844, cm 89 × 72. Cesena, Pinacoteca Comunale

e-ISSN 2280-8841

Figura 8 Emile-Jean Horace Vernet, *Ritratto di Filippo Agricola*. Olio su tela, cm 64,5 × 55,5. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 1350

e-ISSN 2280-8841

5. Giugno 1844
N.° 2300

8. giugno
Al S.r Cav.r Agricola Ispettore
della Galleria Capitolina perchè
prenda cura di esaminare e
riferire sullo stato più vero
dell'entroindicato importante
Dipinto, rassegnandone descri-
zione esatta, e la perizia di-
stinta della spesa occorrente
per ripararlo da ulteriore
assai deplorabile scadimento
T. card. Riario Sforza Cam.o

Figura 9 Appunto della segreteria camerale, 8 giugno 1844.
Roma, Archivio di Stato di Roma, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200

di ossequioso rispetto, almeno dichiarato, nei confronti di un tale testo sacro della pittura, su cui si cercava di intervenire con puliture leggere e accorte integrazioni, per paura di intaccare o addirittura di rimuovere le parti originali.[12] Le posizioni di Agricola sono dunque piuttosto conformi all'orientamento sul restauro che proprio nella sua epoca si andava aggiornando. A fronte di interventi nel concreto spesso indelicati, le dichiarazioni pubbliche e i dibattiti, soprattutto in presenza di opere apicali, come è il caso dei due grandi cicli raffaelleschi, trasudano una estrema cautela, nonché una generale condanna dei restauri condotti dagli artisti nei secoli precedenti, ritenuti troppo invasivi, specie in un momento, come l'Ottocento post-napoleonico, di sempre più netta separazione delle carriere dei restauratori da quelle degli artisti, con l'affermazione di precise specializzazioni.[13]

Nel 1837, alla morte di Pozzi, che, come sopra narrato, si era speso molto per fornire agli studenti dell'accademia romana maggiori strumenti per l'esercizio sul colore, in aggiunta a quelli già abbondantemente previsti per le esercitazioni nel disegno, la sua cattedra era stata ereditata proprio da Agricola. Il doppio ruolo di quest'ultimo, come docente e come figura centrale nella programmazione degli interventi di restauro sulle opere pontificie, e la coincidenza con la lamentela scritta potrebbero dunque in questo senso non essere casuali. Pur non conoscendo l'identità dell'artista e amatore autore della denuncia, si può ipotizzare che egli fosse una persona ben informata sulle attività artistiche della capitale pontificia, e magari che reagisse a una sorta di emarginazione subita da parte delle istituzioni in cui, al contrario, Agricola rivestiva ruoli di primo piano.

A sole due settimane dalla data di stesura della missiva anonima, a lui inoltrata subito dopo la ricezione **[fig. 9]**, Agricola inviava il proprio rapporto al Camerlengo. Dopo aver ricordato al prelato che il dipinto era stato preso in carico in precedenza da Camuccini «facendolo foderare nonché restaura-

12 Per la nomina si veda ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200. Manca uno studio completo sulla figura di Agricola in relazione al suo operato nell'ambito dell'Ispettorato alle Pitture Pubbliche, un servizio reso per quasi trent'anni durante il quale egli diresse, talvolta operando in prima persona, i restauri di centinaia di opere conservate nei musei e nelle chiese di Roma. Dal 1839, in qualità di sotto-ispettore, diresse una lunga serie di restauri a carattere prevalentemente conservativo nella Pinacoteca Capitolina. A testimonianza di questo ramo della sua attività restano soprattutto le pubblicazioni legate al restauro delle Stanze e delle Logge di Raffaello in Vaticano, cf. Agricola 1839 e 1842, sui quali cf. da ultimo di Macco 2017.

13 Su questi temi cf. almeno Cialoni 1991; Rinaldi 2007b; Giacomini 2013; Ventra 2013.

Figura 10 Pietro Da Cortona (attr.), *Trionfo di Bacco* (copia da Tiziano). Olio su tela, cm 170 × 183. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 231. Per gentile concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca

Figura 11 Giuseppe Zini, *Ratto di Europa* (particolare da Paolo Veronese), 1897. Olio su tela, cm 138 × 135. Modena, Museo Civico d'Arte

re nel proprio suo studio», l'artista, evidentemente molto rispettoso dell'anziano maestro, cui era molto legato, e desideroso di difenderne l'operato, sosteneva che il dipinto fosse in buono stato, «solo mancherebbe il togliere alcune prosciugature; e queste col mezzo semplicissimo (dopo lavato il dipinto) di vernice di mastice, ritornando in allora la lucentezza del colorito». Per quanto riguardava la cornice, segnalata come problema maggiore dalla lettera anonima, Agricola spiegava che il falegname impiegato in occasione del restauro precedente aveva sbagliato a prendere le misure del telaio, ragion per cui la cornice era ancorata con chiodi che bucavano la tela ai quattro angoli.[14] Di fatto, la relazione confermava quanto esposto nella denuncia e per questo il sotto-ispettore fu incaricato immediatamente dal camerlengo di procedere ai lavori necessari per restituire al dipinto una condizione degna, condizione che, stando agli appunti di Agricola, consisteva sostanzialmente nel recupero della «lucentezza» dei colori.

Il restauratore prescelto fu Giovanni Regis, del quale si hanno notizie fra il 1834 e il 1858, periodo in cui sono stati ricostruiti diversi suoi restauri di dipinti appartenenti alla Biblioteca Apostolica Vaticana, alla Pinacoteca Vaticana, all'Accademia di San Luca, nonché a diverse chiese della città, operati sotto la guida di Vincenzo Camuccini, Filippo Agricola e Tommaso Minardi.[15] La scelta di questo operatore non dovette essere casuale. Gli studi relativi alla storia del restauro nell'Ottocento, notevolmente incrementati negli ultimi decenni, hanno consentito non solo di attribuire dei *curricula*, ancorché incompleti, ai nomi ricorrenti nelle ricognizioni sulle storie conservative delle opere d'arte, ma anche di ricostruire il funzionamento dei meccanismi di selezione e, attraverso questi, di individuare la nascita e l'evoluzione di vere e proprie specializzazioni.[16] L'assegnazione di opere da restaurare da parte dell'Ispettorato alle Pubbliche Pitture avveniva sulla base di criteri di natura diversa, che paiono comprendere, molto banalmente, anche la volontà di distribuire occupazione fra gli specialisti che godevano della fiducia dell'ispettore in carica. È però naturale che nell'ambito di una cultura del restauro tesa alla restituzione della completezza dell'immagine, nonostante i formali richiami al rispetto delle parti originali, vigesse anche una selezione basata sulle inclinazioni artistiche dei singoli restauratori e proprio per questo era importante che gli ispettori ne conoscessero la formazione e i trascorsi. Regis ad esempio, noto agli studi per gli interventi eseguiti sulla *Pietà* di Sebastiano del Piombo di Viterbo (cf. Franceschini 1985-86; Rinaldi 2004, 54; Giacomini 2007, 179), risulta spesso convocato per intervenire su opere di forte matrice coloristica. Oltre al caso in esame, negli stessi anni egli restaurò «con grande diligenza e magistero» la copia del *Bacco e Arianna* di Tiziano **[fig. 10]** conservata nell'Accademia di San Luca,[17] allora attribuita a Nicolas Poussin,[18] e la *Madonna dei Frari* di Tiziano della Pinacoteca Vaticana.[19] Ancora nella Pinacoteca Capitolina, poco dopo il termine dei lavori su Veronese, Agricola, nella necessità di «prevalersi di artisti assai periti e diligenti» affidò a Regis due «mezze figure» di scuola veneziana.[20]

Il restauro del *Ratto d'Europa* non dovette essere di vasta portata, come testimoniano sia la descrizione delle operazioni previste nel preventivo compilato dallo stesso restauratore, che riteneva di dover «in alcun luogo ritorre la vernice, e darla in

14 Lettera di F. Agricola al cardinale Tommaso Riario Sforza del 21 giugno 1844. ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200.

15 Molti dei restauri operati da Giovanni Regis tra il 1834 e il 1852 sono stati ricostruiti nell'ambito del progetto del PRIN *Cultura del restauro e restauratori: modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte antica e moderna. Un archivio informatizzato* e sono confluiti in Giacomini, Federica; Ventra, Stefania, *Regis Antonio*, Scheda 'R' 3/98/1168 in ASRI-RESI, 2011/07/21, http://resinet.associazionegiovanniseccosuardo.it/ (2018-06-18), dove sono documentati con bibliografia di riferimento e riferimenti archivistici, rintracciati presso l'Archivio Storico Vaticano e il fondo Camerlengato, parte II, tit. IV dell'Archivio di Stato di Roma. Tale scheda costituisce ad oggi la raccolta di informazioni più esaustiva sul restauratore, che compare con citazioni sporadiche in diverse fonti dell'epoca e in numerosi studi moderni, a partire da Corbo 1979, 135-6; Scarpati 1982, 16 (che riporta nell'appendice documentaria relativa ai restauri programmati da Tommaso Minardi come ispettore alle pubbliche pitture l'assegnazione a Regis del restauro dell'*Annunciata* di Marcelo Venusti in Santa Caterina dei Funari nel 1858); Franceschini 1985-86; Curzi 2004, 125; Rinaldi 2004, 54; Giacomini 2007, 159.

16 Per un quadro dello stato degli studi nella storia del restauro si vedano almeno: Piva Sgarbozza 2005; Rinaldi 2007a; Failla et al. 2013.

17 Cf. AASL, vol. 106, f. 221.

18 Pietro Da Cortona (attr.), *Trionfo di Bacco* (copia da Tiziano), olio su tela, 170 × 183 cm, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 231. Il dipinto, lungamente attribuito a Poussin, è stato ricondotto a Pietro Berrettini in tempi piuttosto recenti innanzitutto dagli studi di Sparti (1997) e di J. Bentini (Bentini, Agostini, Ghelfi 2003, cat. 207). Il restauro di Regis del 1847, che qui si rende noto, costituisce a oggi la prima notizia certa su quest'opera, non citata negli inventari precedenti dell'Accademia.

19 Giacomini, Federica, *Regis Giovanni su Tiziano Vecellio, Madonna con Gesù Bambino e Santi*, Scheda 'I' 3/85/4606 in ASRI-RESI, 2011/07/21, http://resinet.associazionegiovanniseccosuardo.it/ (2018-06-18).

20 ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200. Probabilmente una delle quali da identificarsi con il n. 101 dell'inventario del 1851: «Testa di donna, maniera veneziana», cf. Guarino 2000, 217.

alcun altro luogo purgarlo e smachiarlo ed alcune piccole ammende e restauri»,[21] sia il basso compenso pattuito: 15 scudi. Concordati gli interventi sulla tela, ci si preoccupò del restauro della cornice, che risultò però impossibile per via delle pessime condizioni rivelate dalla stessa una volta smontata, per cui si optò per la sostituzione. La nuova cornice fu commissionata agli intagliatori Filippo e Luigi Clementi, che avevano bottega «allo stradone della Chiesa Nuova».[22] Agricola motivava la scelta affermando «che nella nascente Galleria de' quadri al Laterano, nè ho fatte eseguire due in quel genere, e pare sia confacente quel modello alle opere grandi di pittura»,[23] rivelando un criterio di selezione basato sulle dimensioni. Per la tela di Veronese fu realizzata, come descrive puntualmente il preventivo, «una Cornice grande di Modine largo secondo il disegno fatto dall'Ill.mo Sig. Cavaliere Agricola» a due ordini di intaglio con doratura a oro zecchino, che fu compiuta entro la fine dell'anno.[24]

Le richieste dell'anonimo corrispondente venivano dunque infine esaudite, a riscontro della sua capacità di colpire l'orgoglio dell'amministrazione pontificia nella tutela del patrimonio artistico, soprattutto dopo l'importante impianto previsto dall'Editto Pacca. Mentre a Torino si godeva della visita della *Sala dei Paoli Veronesi* nella Reale Galleria, allora allestita in Palazzo Madama,[25] dove li avrebbe ammirati John Ruskin nel 1858 (Cook 1912, vol. 1, 520-2), Roma ripristinava degnamente l'allestimento dell'unica grande opera del maestro veneto conservata nelle collezioni pubbliche. Nell'inventario topografico del 1851, il dipinto risulta esposto nella seconda sala del percorso (Guarino 2000, 217).

L'intervento, di carattere conservativo, specie per quanto riguarda la sostituzione della cornice, e apparentemente superficiale per quanto riguarda pulitura e integrazione pittorica,[26] non sembra avere dato luogo a un momento di approfondimento della conoscenza dell'opera veronesiana, come invece accadeva in contemporanea a Venezia nel corso dei restauri condotti sulle opere del maestro (cf. Bizzotto 1990), o come era accaduto tra Parigi e Torino dove la conoscenza della tecnica dell'artista veronese, acquisita grazie ai restauri, consentiva di istituire paralleli utili a sostegno della produzione pittorica contemporanea.[27] Viceversa il restauro romano avrà certamente potuto consolidare le competenze di Regis, che proprio attraverso le operazioni di integrazione pittorica di opere di maestri veneti specializzava la propria tecnica, diventando un punto di riferimento per interventi su opere di quella scuola.

Certo è che l'importanza della grande tela di Veronese nelle collezioni capitoline, e romane più in generale, fosse assodata, probabilmente anche per una sorta di riflesso della vastissima fortuna della tela di analogo soggetto – e di migliore qualità – conservata a Venezia. La versione romana del *Ratto di Europa*, meno celebre,ma necessaria per la completezza degli itinerari museali e collezionistici romani, non mancava comunque di riscuotere lodi e di fungere da mezzo per decantare la qualità della pittura del suo autore. Così appunto il già citato Righetti ne concludeva la lunga descrizione:

> Tutto il quadro è toccato con quella maestria di tinte propria soltanto di quella bella scuola, dove ammirasi sempre uno sfoggio di ricchissime vestimenta al vero ritratte, ed una freschezza nelle carni imitanti il più bello della natura. Né mancano le teste di conveniente espressione, anzi se ti fai a ben osservarle, trovi in esse quel carattere tutto proprio di una età la più fresca, nella quale il solo diletto, ed il piacere han sì gran parte nel governo delle azioni della vita. (Righetti 1836, 10)

Ancora a fine secolo, la grande tela esposta nella Pinacoteca Capitolina colpiva lo sguardo e informava i pennelli dei giovani pensionanti a Roma, come attesta la copia realizzata da Giuseppe Zini **[fig. 11]** come saggio del primo anno del pensionato Poletti nel 1897 (cf. Fiorini Piccinini Rivi 2013, 81).

---

21 ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200, preventivo di G. Regis, s.d. ma con timbro 1844.

22 ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200, da un appunto di F. Agricola.

23 ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200, lettera di F. Agricola al cardinale T. Riario Sforza, 3 agosto 1844.

24 In ASR, Camerlengato II, Tit. IV, b. 200 sono conservati il preventivo allegato alla lettera di F. Agricola del 3 agosto 1844 citato nella nota precedente, una lettera di F. Agricola al cardinale T. Riario Sforza del 21 dicembre 1844; il *Registro delle spese per l'anno 1844 e seguenti*, dove è segnalato il pagamento di 75 Scudi a Filippo Clementi per la cornice al dipinto di Veronese.

25 Sugli allestimenti delle opere di Veronese nelle collezioni sabaude cf. da ultimo Careddu 2013, con bibliografia precedente.

26 Infatti l'opera fu nuovamente sottoposta a «riparazioni urgenti» nel 1882, cf. *Atti del Consiglio Comunale* 1883, 66.

27 Per questo interessante intreccio di vicende torinesi e parigine, che vede al centro la figura di Roberto d'Azeglio, direttore della Reale Galleria fino al 1854, rimando all'intervento di Maria Beatrice Failla (in corso di stampa).

Bibliografia

Acidini Luchinat, Cristina; Capretti, Elena (a cura di) (2002). *Il mito di Europa da fanciulla rapita a continente* = *Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria degli Uffizi 11 giugno 2002-6 gennaio 2003). Firenze: Giunti.

Agricola, Filippo (1839). *Alcune osservazioni artistiche... in occasione di aver tolto via l'ingombro di polvere che offuscava i famosi dipinti di Raffaello nelle camere vaticane*. Roma: Puccinelli.

Agricola Filippo (1842). *Relazione dei restauri eseguiti nelle terze logge del pontificio palazzo vaticano sopra quelle dipinte dalla scuola di Raffaello*. Roma: Puccinelli.

Atti del Consiglio Comunale di Roma dell'anno 1882 (1883). Roma: Tip. L. Cecchini.

Bentini, Jadranka; Agostini, Grazia; Ghelfi, Barbara (a cura di) (2003). *Un Rinascimento singolare: la corte degli Este a Ferrara = Catalogo della mostra* (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts 3 ottobre 2003-11 gennaio 2004). Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale.

Bizzotto, Franca (1990). «Veronese nella cultura accademica veneziana nel XIX secolo». Gemin, Massimo (a cura di), *Nuovi studi su Paolo Veronese*. Venezia: Arsenale Editrice, 45-52.

Borean, Linda (2016). «Paolo Veronese Revisited: Art Collecting and Connoisseurship in Eighteenth-century Venice». Banta, Andaleeb Badiee (ed.), *The Enduring Legacy of Venetian Renaissance Art*. London, New York: Routledge, 89-101.

Careddu, Giorgio Ettore (2013). «Dalla Galleria del Beaumont alla pinacoteca pubblica: storia degli allestimenti delle tele dei maestri veneti nell'Ottocento». Bava, Anna Maria (a cura di), *Il Veronese e i Bassano, grandi artisti veneti per il Palazzo Ducale di Torino = Catalogo della mostra* (Venaria Reale, 12 ottobre 2013-2 febbraio 2014). Savigliano: L'Artistica Editrice, 37-41.

Carloni, Rossella (1999). «Giuseppe Candida ed i restauri romani delle 'pubbliche pitture' per ordine di Antonio Canova e sotto la direzione di Vincenzo Camuccini». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 13, 93-120.

Cialoni, Donatella (1991). «Il dibattito sul restauro del Giudizio sistino tra gli accademici romani 1824-1825». *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*, 11, 189-218.

Cocke, Richard (1980). «The Development of Veronese's Critical Reputation». *Arte Veneta*, 34, 96-111.

Cook, Edward Tyas (1912). *The Life of John Ruskin*. 2 voll. London: George Allen & Company LTD.

Corbo, Anna Maria (1979). «Note sulla *Pietà* e sulla *Flagellazione* viterbesi di Sebastiano del Piombo». *Lunario romano*, 9, 129-36.

Corbo, Anna Maria (1982). «Le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti nello Stato Pontificio dal 1821 al 1848». *Lunario Romano*, 11, 433-46.

Curzi, Valter (2004). *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva Ed.

Di Pietro, Camillo (1836). «Orazione». *Distribuzione de' premi del concorso Clementino celebrata sul Campidoglio il dì 24 di aprile 1836 dall'insigne e pontificia Accademia romana di San Luca*... Roma: dalla stamperia Boulzaler, 22-7.

di Macco, Michela (2017). «Momenti di dialogo tra storia dell'arte e restauro nella vicenda conservativa di alcune opere di Raffaello». Paolucci, Antonio; Agosti, Barbara; Ginzburg, Silvia (a cura di), *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*. Città del Vaticano: Edizioni Musei vaticani, 99-115.

Emiliani, Andrea (1978). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*. Bologna: Alfa.

Failla, Maria Beatrice (in corso di stampa). «Roberto d'Azeglio e la Reale Galleria». Cavicchioli, Silvia (a cura di), *I d'Azeglio. Cultura, politica e passione civile = Atti di Convegno* (Torino, 4-5 aprile 2016).

Failla, Maria Beatrice et al. (a cura di) (2013). *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte = Atti del Convegno Internazionale* (Roma, 18-20 aprile 2013). Roma: Campisano Editore.

Fiorini, Tomas; Piccinini, Francesca; Rivi, Luciano (a cura di) (2013). *Museo Civico d'Arte. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*. Bologna: Bulzoni Editore.

Franceschini, Maria Grazia (1985-86). «Il restauro ottocentesco della Pietà di Sebastiano del Piombo». *Biblioteca e Società*, 7-8, 1985-86, 40-2.

Giacomini, Federica (2007). *«per reale vantaggio delle arti e della Storia». Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Edizioni Quasar.

Giacomini, Federica (2013). «Le Logge di Raffaello in Vaticano, dalla conservazione al restauro». Failla et al. 2013, 101-12.

Guarino, Sergio (2000) = «Per la storia della Pinacoteca Capitolina. L'inventario del 1851». Bernardini, Maria Grazia; Danesi Squarzina, Silvia; Strinati, Claudio (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*. Milano: Electa, 214-19.

Lupinacci, Simona (2002). *I concorsi dell'Accademia di San Luca negli anni 1835-1851*. Picardi, Paola; Racioppi, Pier Paolo (a cura di), *Le scuole mute e le scuole parlanti. Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*. Roma: De Luca Editori d'arte, 395-406.

Masini, Patrizia (2006a). «Da Galleria de' Quadri a Pinacoteca». Guarino, Sergio; Masini, Patrizia (a cura di), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*. Milano: Electa 2006, 28-39.

Masini, Patrizia (2006b). «Veronese, Ratto di Europa». Guarino, Sergio; Masini, Patrizia (a cura di), *Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*. Milano: Electa, 202-3, cat. 82.

Mazzarelli, Carla (2018). *Dipingere in copia*: *da Roma all'Europa (1750-1870)*. Roma: Campisano Editore.

Nibby, Antonio (1844). *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze*, t. 1. Roma: dalla Tipografia Marini e Compagno.

Nuzzo, Mariano (2010). *La tutela del patrimonio artistico nello Stato pontificio (1821-1847). Le commissioni ausiliarie delle belle arti*. Limena (PD): Libreriauniversitaria.it Edizioni.

Pallucchini, Rodolfo (1984). *Veronese*. Milano: Mondadori.

Pignatti, Terisio; Pedrocco, Filippo (1995). *Veronese*. 2 voll. Milano: Electa.

Piva, Chiara; Sgarbozza, Ilaria (a cura di) (2005). *Il corpo dello stile. Cultura e lettura del restauro nelle esperienze contemporanee. Studi in ricordo di Michele Cordaro = Atti del Seminario Internazionale di Studi* (Roma, 20-21 febbraio 2004). Roma: De Luca.

Piraccini, Orlando (a cura di) (1984). *La Pinacoteca Comunale di Cesena*. Cesena: Edizioni della Pinacoteca Comunale di Cesena.

Righetti, Pietro (1836). *Descrizione del Campidoglio*, vol. 2. Roma: Crispino Puccinelli.

Rinaldi, Simona (2004). *I dipinti del Museo Civico di Viterbo. Censimento conservativo in omaggio a Michele Cordaro*. Todi (PG): Ediart.

Rinaldi, Simona (a cura di) (2007a). *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir Edizioni.

Rinaldi, Simona (2007b). «Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento». Rinaldi 2007a, 5-27.

Ruggeri, Adriano (2013). s.v. «Nibby, Antonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78.

Scarpati, Maria Antonietta (1982). *L'Ottocento di Tommaso Minardi: collezioni, acquisizioni, restauri*. Susinno, Stefano (a cura di), *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871) = Catalogo della mostra* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982-9 gennaio 1983). Roma: De Luca Editore, 1-16.

Sparti, Donatella Livia (1997). *La casa di Pietro da Cortona: architettura, accademia, atelier e officina*. Roma: Palombi.

Veca, Ignazio (2016). s.v. «Riario Sforza, Tommaso». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87.

Ventra, Stefania (2013). «Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte». Failla et al. 2013, 85-100.

e-ISSN 2280-8841

MDCCC

Vol. 8 – Luglio 2019

L'arte veneta nei disegni di Crowe e Cavalcaselle conservati presso la National Art Library di Londra

Valentina Fraticelli
Università degli Studi «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara, Italia

Abstract The collaboration between Joseph Archer Crowe and Giovanni Battista Cavalcaselle led to the publication of numerous printed works, to achieve which the two scholars developed a method of study and investigation of absolutely innovative works of art. Their private archives, preserved at the National Art Library of London and the Biblioteca Marciana of Venice, represent the most complete and precious collection of reproductions of works of Italian art from the Middle Ages to the seventeenth century. In the funds, several drawings of works of art of the Veneto – reflecting also a personal interest as well as scientific rigour – and the artistic history of the region from the Middle Ages to the seventeenth century can be traced, with an interesting deepening on the figure of Titian.

Keywords Crowe. Cavalcaselle. Drawings. Venetian art. Titian.

1 Il lascito Crowe della National Art Library

Collega del più noto Giovanni Battista Cavalcaselle, giornalista, diplomatico, conoscitore e storico dell'arte, Joseph Archer Crowe fu uno dei personaggi più interessanti e culturalmente vivaci della sua epoca; la sua personalità e il suo ruolo all'interno della *connosseurship* ottocentesca non sono ancora stati a sufficienza indagati.

La National Art Library di Londra, presso il Victoria and Albert Museum, conserva al suo interno le carte dell'archivio privato di Crowe, che fecero il loro ingresso in biblioteca nel 1904 grazie alla donazione della vedova dell'inglese che aveva rifiutato la proposta di Roger Fry di pubblicarle (Moretti 1973). Il 16 gennaio 1905 l'allora direttore della biblioteca, G. Palmer, sul registro delle acquisizioni scrive:

> Director/ The collections offered by Lady Asta Crowe includes the original mss of the 1st English editions of Crowe and Cavalcaselle's History of Painting in Italy (3 vols.) and History of Painting in North Italy (2 vols.), and the original English MSS of the same authors' lives of Raphael (2 vols.) and Titian (2 vols). Each of the 2 biographies is supplemented by a bundle of MS. notes and printed cuttings, and there are great collections of similar matter, – often illustrated with sketches, photographs etc. – supplementing the general works and dealing with other art matters. [...] The greater part deals with Italian Art [...]. An especially notable collection of illustrative materials is the series of 6 volumes containing photographs, sketches etc. of pictures and drawings by Raphael or details in them [...]. [fig. 1]

Nel 1971, nel nuovo registro della biblioteca, viene ribadita l'originaria composizione del lascito

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-05-07
Accepted 2019-06-25
Published 2019-07-31

Open access

Citation Fraticelli, Valentina (2019). "L'arte veneta nei disegni di Crowe e Cavalcaselle conservati presso la National Art Library di Londra", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., *MDCCC*, 8, 51-66.

Crowe, comprendente 22 scatoloni di fogli e 6 volumi con fonti figurative riguardanti Raffaello e la sua scuola [fig. 2].[1]

Il fondo Crowe della biblioteca del Victoria and Albert Museum era stato a più riprese consultato in relazione alla documentazione scritta che conserva al suo interno – la minuta della *New history of painting in Italy* è stata ampiamente interpretata da Donata Levi nella sua monografia (Levi 1988) – ma nessuno fino ad ora si era mai occupato in maniera sistematica dei disegni, ad eccezione di un articolo – quasi passato inosservato – scritto da Stefania Ricci (1989), nel quale però non vengono pubblicate immagini; non più che accenni dunque alla fondamentale questione che il fondo londinese contenga moltissimi disegni realizzati sia da Crowe che da Cavalcaselle, che si vanno ad aggiungere ai migliaia conservati a Venezia arricchendo il catalogo degli studiosi e la nostra consapevolezza del loro infinito bagaglio di conoscenze e competenze.

A ragione Donata Levi (1982) mette in luce la presenza di Crowe, costante e significativa, nella raccolta dei materiali, nell'analisi dei documenti figurativi e nella redazione dei testi. Ciò che emerge con minore intensità è invece la sua attività artistica. L'analisi di alcuni faldoni del Victoria and Albert permette di restituire a Crowe il suo ruolo di disegnatore, dotato di uno stile personale individuabile sia nel fondo londinese che in quello veneziano.[2]

Per ciò che riguarda i fogli consultati in occasione del presente studio, denominati *Continental Collection* e collocati nel manoscritto MSL/1904/2446-2456 attualmente con segnatura 86.ZZ.30-33 e 40, questi si presentano organizzati in faldoni, denominati *boxes*, secondo un criterio topografico per nazione, all'interno dei quali la divisione è per località (ad es. *Italian Galleries, Box 2, Including Florence, Lucca, Assisi and Other Smaller Files*); i fogli sono infatti inseriti in fascicoli creati dagli stessi autori sui quali sono indicati i nomi delle città [fig. 3]; alcuni di questi contengono solo poche pagine, altri invece risultano molto corposi ed eterogenei per qualità dei disegni e tipologia di carta utilizzata. Se a volte infatti era sufficiente un singolo foglio per illustrare un'opera, spesso per poter cogliere l'essenza di un intero ciclo decorativo erano necessarie decine di disegni; inoltre è importante tener presente che il fondo Crowe è complementare al lascito Cavalcaselle, ora alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, per cui ciò che crediamo un *set* finito spesso continua all'interno dell'altra raccolta. È il caso della decorazione del Camposanto di Pisa, che ancora Muller-Bechtel (2009, 117-35) affermava esaurirsi negli oltre cinquanta fogli della Marciana, e invece prosegue con numerosi disegni conservati nel fondo Crowe della National Art Library.[3]

Stefania Ricci (1989, 146) notava che i disegni attribuibili a Crowe sono per lo più copie da riproduzioni a stampa o da altri schizzi; ci sono invece motivi per credere che il fondo sia composto in larga misura da disegni dell'inglese; sono inoltre presenti delle copie su carta velinata da incisioni, da disegni dello stesso Cavalcaselle o da fotografie –

L'autore desidera ringraziare Ilaria Miarelli Mariani e Alessandro Tomei, senza i quali questo contributo non avrebbe visto la luce; si ringrazia inoltre per l'infinita disponibilità Catherine Yvard della National Art Library. Interventi sull'attività di collaborazione di Cavalcaselle e Crowe e sul loro metodo di lavoro sono stati pubblicati da Levi 1981, Levi 1982, Moretti 1973, ma ad oggi manca un contributo che faccia luce sulla formazione e personalità dello studioso inglese.

1 Dopo quella data, i manoscritti sono stati spostati all'interno della biblioteca almeno due volte. Fino a poco tempo fa, non tutti i materiali londinesi erano disponibili agli studiosi. Si tratta sicuramente non di una mera modifica catalogativa quanto piuttosto di un'accessibilità a fasi del materiale. L'indicazione delle collocazioni fornita da Donata Levi nel 1982 infatti non corrisponde all'attuale. Quando la studiosa scrive, nel 1982, le scatole erano collocate con segnatura 72 C 1-15, 86 GG 13-17 e 86 EE 22; si veda Levi 1982, 1156 nota 103. Le attuali collocazioni sono le seguenti: 86.ZZ.51-55, *Notes Etc. on Italian Painters* (1860-70); 86.ZZ.19-25, *A New History of Painting in Italy* (manuscript) [MSL/1904/2356-2358]; 86.ZZ.56, *Notes on Dutch and Flemish, and a Few German and French Painters, with Letters and Press-cuttings, Some Miscellaneous* (ca. 1852-1880); (Collocazione non disponibile) *Notes on Pictures at the South Kensington Museum, Including the Raphael Cartoons and Works on Loan, and in Different Private Collections, and of Drawings at the British Museum* (ca. 1860-1885) [MSL/1904/2444]; 86.ZZ.30-33 e 40, *Notes on Pictures in Continental Collections* (ca. 1860-1880) [MSL/1904/2446-2456], contenenti *French Galleries* (2 boxes) – *Austrian Galleries* (2 boxes) – *German Galleries* (3 boxes) – *Italian Galleries* (12 boxes) – *Miscellaneous Material* (3 boxes); (Collocazione non disponibile), *Notes on Pictures in Provincial Collections, Mostly Private, of Great Britain and Ireland, Including Windsor, Hampton Court, Oxford Etc. (ca. 1860-1880) [MSL/1904/2445]*; 86.ZZ.50, *Notes of Pictures in the National Gallery, South Kensington, and Provincial Galleries (ca. 1860-1886)*; 86.ZZ.45- 46, *Notes on the Italian School of Painting, Chiefly Mediaeval and Upon the Early Christian and Mediaeval Mosaics in Italy Etc. (1861-1865 circa)* [MSL/1904/2434]; 86.ZZ.42,43 e 49; II.RC.H.18-23, *Raphael, His Life and Works (ca. 1880)* [MSL/1904/2364-2365, 2458-2463; 86.ZZ.44, 47 e 48, *Titian, His Life and Times (ca. 1875)* [MSL/1904/2361-2362]. I fogli consultati in occasione del presente studio sono quelli collocati nel manoscritto MSL/1904/2446-2456 attualmente con segnatura 86.ZZ.30-33 e 40, e nel manoscritto MSL/1904/2361-2362 con segnatura 86.ZZ.44, 47 e 48,

2 La maggior parte dei disegni di scultura conservati nel fascicolo 17 del codice It. IV_2032-12273 sono stati a mio avviso realizzati da Crowe. Per un approfondimento di questo argomento si veda Fraticelli 2018. Haskell (1976, 91) scriveva che «Crowe was a competent draughtsman and a knowledgeable scholar».

3 NAL, 86.ZZ.33 box 1 f.2997; 86.ZZ.33 box 2, f. 4461, 4476-4489, 86.ZZ.33 box 1 f.2997.

e-ISSN 2280-8841

ART MUSEUM.

1. Sectional Officers' remarks.

[(a) Purpose of the object; (b) its material; (c) its workmanship; (d) its character of design; (e) date; (f) suitability of object for acquisition with reference to similar objects already in Museum; (g) for the purpose of completing the series of objects in the Section; (h) for Circulation; (j) value of object.]

Director/ The collection offered by Lady Asta Crowe includes the original MSS. of the 1st English editions of Crowe and Cavalcaselle's History of Painting in Italy (3 vols) and History of Painting in North Italy (2 vols), and the original English MSS. of the same authors' lives of Raphael (2 vols.) and Titian (2 vols). Each of the biographies is supplemented by a bundle of MS. notes and printed cuttings, and there are great collections of similar matter, — often illustrated with sketches, photographs etc, — supplementing the general works and dealing with other art matters. These collections include notes on the work of individual artists and on noteworthy works in galleries in England and abroad; — with notes on sales, copies of documents etc. The greater part deals with Italian Art, but a considerable portion refers to German and Netherlandish paintings. An especially notable collection of illustrative material is the series of 6 volumes containing photographs, sketches etc. of pictures & drawings by Raphael or details in them.

The original Manuscripts of the great works first named above would be interesting acquisitions for the library, though they would not be much used as they have been printed. The rest of the gift would be very useful as well as interesting, and though it will take much work to put it in a form in which it can be used by readers, I recommend that it be accepted, and the Board's thanks conveyed to Lady Crowe for her gift.

G.H. Palmer
16/1/06.

2. Assistant Director's remarks.

3. Director's recommendation.

(As to necessity to refer the object to Member of the Art Council of Advice or to other expert Referee; and to whom.)

4. P. A. Secretary's decision.

5. Referee's remarks, with signature and date.

(The Referee will report as to the desirability of acquiring the object; and especially in respect of its purpose, design, workmanship and value, as an object of Art for the use of students.)

A sample from this collection was ~~These objects were~~ shewn at the Museum Meeting (Messrs. T. Brock, R.A. and Walter Crane present) on 17th January, 1905 and the whole collection was ~~were~~ recommended for acceptance as a gift for preservation in the Art Library –

Walter Crane
Thos Brock

[TURN OVER.

Figura 1 Londra, National Art Library. Registro delle acquisizioni con nota relativa all’ingresso del lascito Crowe in biblioteca. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

queste ultime in quantità superiore rispetto al fondo veneziano forse, come ipotizza la stessa Ricci (1989, 148), per via di un interesse più spiccato di Crowe per questo mezzo di riproduzione.[4] All’interno delle *Continental Collection*, la mano di Cavalcaselle è maggiormente riscontrabile nei fogli raffiguranti opere d’arte italiana e inglese, conservati nei faldoni denominati *Italian Galeries*, e in quelli denominati *Notes on the Italian School of Painting, Chiefly Mediaeval and Upon the Early Christian and Mediaeval Mosaics in Italy Etc., E Notes of Pictures in the National Gallery, South Kensington, and Provincial Galleries*.[5] Crowe, instancabile viaggiatore appassionato di pittura fiamminga ed europea, si

4 Donata Levi ha recentemente discusso in modo specifico dell’utilizzo delle fotografie da parte di Crowe, in particolare per alcune scene del Camposanto di Pisa, nel corso del seminario di studi curato dalla studiosa in collaborazione con Matilde Cartolari («Il restauro per immagini. Le fotografie come mezzo di indagine, progettazione e documentazione per la storia conservativa fra Otto e Novecento», Università degli Studi di Udine, 19-20 giugno 2019).

5 La nazionalità italiana di Cavalcaselle, la conoscenza approfondita della storia dell’arte italiana e il ruolo attivo giocato nel settore all’interno dello Stato italiano rappresentano i motivi per cui suoi sono la maggior parte dei disegni raffiguranti opere d’arte italiana; si riscontra la mano di Cavalcaselle nella maggior parte dei fogli di tema inglese perché il legame di Cavalcaselle

Collection of Manuscripts, Books, Notes, Sketches offered by
Lady Asta Crowe.

6 Vols (Nos 1 to 6) Pen-and-ink sketches, tracings and photos of pictures and other art works.

1 parcel Manuscripts - Dutch, Flemings, Germans.
1 " " Credi to del Sarto.
1 " " Pordenone - Vicentius.
2 " " Raphael (Vol I, Vol II).
1 " " " Preface to Vols I and II.
3 " " Titian - Vol. I and Vol. II.
" (Miscellaneous).
1 " " Signorelli Perugino and Peruzzi.
1 " Sketches labelled 'Giorgione'.
1 " (containing 4 bundles) London and Provincial Galleries Sketches
1 Box Sketches labelled "Germany".
1 " " " "Venice".
1 " " from several Italian towns, alphabetically arranged.
2 parcels Manuscripts "History of Painting in Northern Italy".
3 Volumes " "History, Painting in Italy I, II, III.
1 parcel " "Italian Painters" - A to P.
1 " " "Italian Painters" - P to Z.

1 Envelope, Printed News-Cuttings.

Figura 2 Londra, National Art Library. Nuovo registro delle acquisizioni con nota del 1971 nella quale viene ribadita la consistenza del lascito Crowe. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 3 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 2. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

occupò di effettuare le ricognizioni in Europa centrale; la sua mano si riscontra nei disegni dei faldoni denominati *French Galleries* (2 boxes), *Austrian Galleries* (2 boxes), *German Galleries* (3 boxes).

Caratteristica dei fogli del Victoria and Albert di mano di Cavalcaselle è il ricorso all'inglese; in moltissimi di questi l'italiano appunta delle osservazioni nella lingua del collega. Anche quando le note manoscritte sono realizzate a più riprese, la lingua principale è sempre quella inglese; ne è interessante esempio un foglio del codice 86.ZZ.33 box 1 **[fig. 4]**, sul quale l'italiano, in due momenti diversi, con inchiostro e matita, appunta alcune caratteristiche cromatiche e stilistiche del volto analizzato. Altrove Cavalcaselle utilizza entrambe le lingue. Il bellissimo foglio con la *Maestà* di Simone Martini **[fig. 5]** presenta note manoscritte realizzate in due epoche differenti: un *ductus* più corsivo e frettoloso caratterizza gli appunti in lingua inglese, che descrivono le immagini all'interno dei tondi della cornice e indicano i nomi dei santi; una scrittura più curata in lingua italiana aggiunge alcune notizie relative a particolari del dipinto e alla grandezza dell'opera.

Lo studio di questi archivi privati consente di ipotizzare che i fogli di Cavalcaselle abbiano viaggiato maggiormente; la gran parte dei disegni risulta rimaneggiata più volte, uno stesso foglio può contenere disegni note e ritocchi di anni diversi, mentre i fogli di Crowe risultano finiti in un brevissimo arco di tempo. Questo perché a Cavalcaselle bisogna riconoscere quell'attitudine unica a studiare l'opera d'arte nei minimi dettagli, ad analizzarla sotto tutti gli aspetti possibili, ad instaurare un contatto diretto con essa per comprendere senza possibilità di errore le procedure tecniche, l'iconografia, lo stile, l'idea compositiva e tutte le fasi connesse con l'ideazione e la realizzazione dell'opera. E per fare ciò, viaggiando, portava con sé i disegni realizzati sul posto anni prima. Così, il criterio topografico assume un valore strumentale e non quello di una semplice scelta catalografica. Criterio che, proprio per questi motivi, risulta assolutamente sistematico in entrambi i lasciti soprattutto,

con l'Inghilterra fu sempre molto forte, a partire dal lungo periodo di esilio trascorso a Londra, dal 1849 al 1857, momento cruciale per la sua formazione e per l'ideazione dei futuri progetti editoriali.

e-ISSN 2280-8841
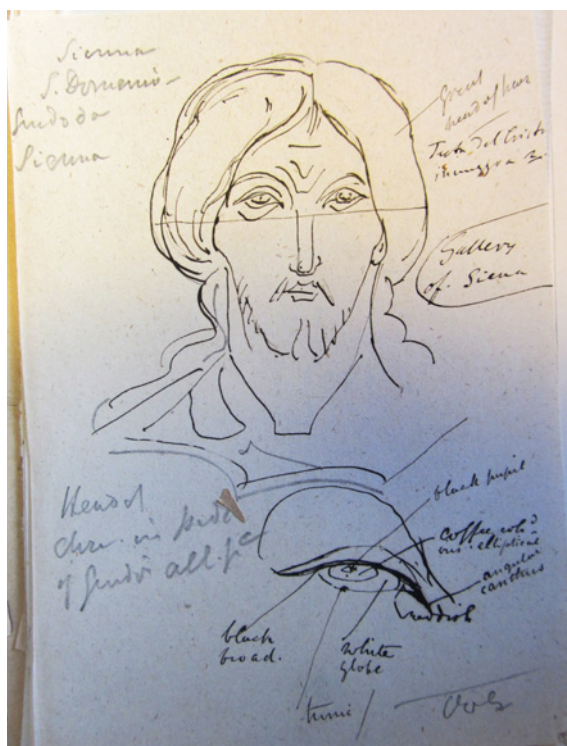
Figura 4 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 1. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 5 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 1. *Maestà* di Simone Martini. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

per quanto riguarda il fondo veneziano, nei codici It. IV 2030-2033 2036-2037 e 2040, che contengono quaderni di appunti e fascicoli di fogli sciolti con i disegni realizzati direttamente sul posto.

I fogli del lascito Crowe della National Art Library sono del tutto inediti, ad eccezione di 8 disegni pubblicati nella monografia di Donata Levi (1988).[6]

2 L'arte veneta nel Lascito Crowe

Tra i fogli del fondo Cavalcaselle della Biblioteca Marciana di Venezia tanti sono i disegni di soggetto veneto, e numerosi fino ad ora sono i contributi che hanno analizzato gli interessi cavalcaselliani per il Veneto e per l'arte veneta.[7] La memoria degli studi padovani dello storico dell'arte è affidata ai fascicoli 5 e 7 del codice It. IV, 2036 [12277] della biblioteca veneziana, risalenti al 1857, anno in cui Cavalcaselle giunge a Padova da Torino (Levi 1988, 101; Spiazzi 1998b). Cavalcaselle fu poi a Padova nuovamente nel 1864 e nel 1865.[8]

Cavalcaselle soggiornò a Verona negli anni intorno al 1866 per studiare i dipinti conservati in città, soffermandosi in particolare sulla produzione di Stefano da Verona e Pisanello (Magagnato 1973, 17 e Marini 1996).[9] Le ricognizioni cavalcaselliane a Venezia avvennero in due fasi, la prima risalente al 1857, ai tempi della revisione vasariana,[10] la seconda tra il 1863 e il 1866 (Marcon 2008, 175).[11]

Per quanto riguarda il lascito Crowe del Victoria and Albert, l'analisi della consistenza dei fogli permette di individuare un numero elevato di disegni di soggetto veneto a testimonianza dell'interesse di entrambi gli studiosi per le manifestazioni artistiche di questa regione e della lungimiranza senza precedenti con la quale si sono accostati ai vari aspetti dell'evoluzione dell'arte veneta, supportata da uno studio intenso e intelligente della storia e della storia dell'arte del territorio.

Il box 1a delle *Italian Galleries* conserva un fascicolo denominato *Rovigo* contenente 12 fogli raffiguranti testimonianze artistiche della città veneta, un secondo con circa 60 fogli con opere d'arte della città di Treviso e un ultimo denominato Vicenza e composto da 35 fogli. Attribuibili alla mano di Cavalcaselle, è facile datare questi fogli al periodo del viaggio dell'italiano nel Lombardo Veneto successivo al ritorno a Torino dopo il soggiorno londinese e prima di giungere a Padova, negli anni intorno al 1857 (Levi 1988, 101).

Il box 4 conserva un paio di fogli sciolti con disegni tratti dalla città di Padova, descritta dettagliatamente nel box 9, in cui i numerosi disegni delle testimonianze artistiche sono suddivisi in vari fascicoli denominati: *Padova* (45 ff.), *Padova Gallery* (12 ff.), *San Francesco di Padova*, *Padova Private collection* (22 ff.), *Padova District* (5 ff.), *Padova Guariento* (27 ff.). Qui i disegni, la maggior parte dei quali elaborati e rifiniti, raffigurano sia opere trecentesche che manifestazioni artistiche successive, permettendo così di ipotizzare che si tratti di fogli realizzati in anni diversi. Nello stesso box 9 ci sono 8 fogli all'interno di un fascicolo denominato *Venezia*, città che Cavalcaselle e Crowe analizzano nel dettaglio nei fogli del box 10.[12] Ben 109 fogli e 13 foto

6 Si tratta delle illustrazioni 69-77; i fogli appartengono ai manoscritti aventi all'epoca dello studio collocazione 72.c.9 e 72.c.12.

7 Bernabei 1975; Magagnato 1973; Magagnato 1991; Furlan 1987; Spiazzi 1998a e 1998b; Marini 1996; Marcon 2008; Bernabei 1998; Curzi 2000.

8 Nel corso del suo primo soggiorno Cavalcaselle concentrò i suoi studi sugli episodi artistici Trecenteschi della città con lo scopo di mandare a Murray un resoconto dettagliato della condizione dei monumenti in previsione della revisione delle *Vite* di Vasari. Il secondo soggiorno invece avviene quando già era chiaro il progetto di pubblicazione della *History of Painting in Italy*, le ricognizioni si concentrano sulle opere del Quattrocento e del Cinquecento. Per i disegni di Cavalcaselle in Marciana dagli affreschi di Giotto si veda Spiazzi 1982; per i disegni dalla Cappella Ovetari Spiazzi 1998a. Le carte del box 9 e 10 delle *Italian Galleries* del V&A sono inedite e quindi trattate per la prima volta in questo contributo.

9 Nel giudizio di Magagnato, nell'attento esame delle vicende storico-artistiche veronesi si coglie il valore critico della riscoperta della vitalità dei centri provinciali che caratterizza l'*History of Painting in North Italy*.

10 Alla fine del quinto decennio dell'Ottocento l'editore John Murray chiese a Cavalcaselle di aggiornare per ciò che riguarda attribuzioni e collocazioni i contenuti delle *Vite* di Vasari e nel 1857 propose all'italiano un contratto trimestrale per un viaggio in Italia; le ricognizioni sul patrimonio artistico avvennero in gran parte tra l'agosto del 1857 e il 1863 (Levi 2009, 17; 1993, 3). Il taccuino della Biblioteca Marciana che conserva i fogli prodotti in occasione del viaggio nel Lombardo Veneto è conservato sotto la segnatura It. IV, 2036 [12277] tac. XVII.

11 Fra i 32 taccuini del fondo della Marciana, l'unico interamente dedicato a Venezia (It. IV, 2037 [12278] tac. IV) è datato dallo stesso autore a quegli anni

12 Cavalcaselle studiò all'Accademia di Venezia prima del suo esilio e quindi studiò e visitò bene le opere della città, ma la capillarità delle ricognizioni e i soggetti raffigurati chiariscono la presenza di un preciso progetto, compatibile con le attività edi-

Chap. 1.

Titian's life and times have been traced from the day when he first set foot on the mole of St Mark to the period when he came to be master of his own
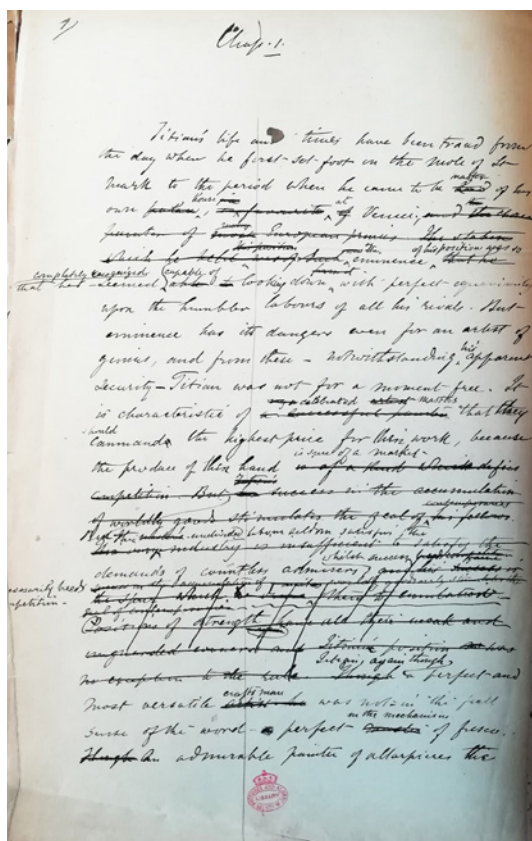
Figura 6 Londra, National Art Library. MSL/1904/2361-2362, 86.ZZ.44 box 1. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Indice dei Documenti
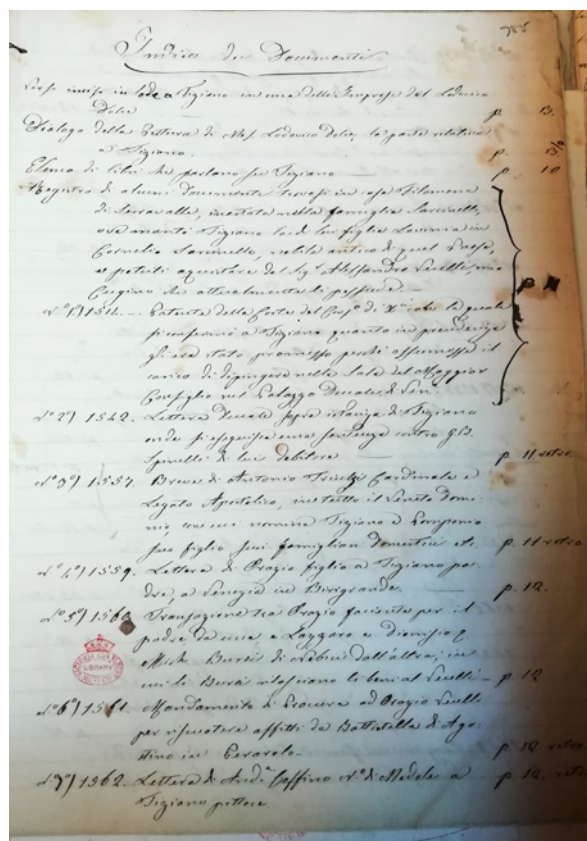
Figura 7 Londra, National Art Library. MSL/1904/2361-2362, 86.ZZ.44 box 1. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

infatti descrivono le opere conservate all'Accademia di Venezia, raccolti nel fascicolo *Venice Acad.*, 78 fogli illustrano invece dipinti conservati in *Palazzi e Gallerie*; il fascicolo *Venice churches* raccoglie ben 124 fogli. Chiudono il box 10 una ventina di fogli sciolti di mano di Crowe e un fascicoletto denominato *Arena Chapel* di 9 disegni, anche questi attribuibili all'inglese, che raffigurano i *Vizi* e le *Virtù* a monocromo tratti dalla Cappella degli Scrovegni.

Nel 1877 fu pubblicata, dall'editore Murray come era avvenuto per le altre opere di Crowe e Cavalcaselle, *Titian, His Life and Times* (Cavalcaselle, Crowe 1877).[13] La monografia tizianesca, una moderna analisi storico critica su una figura centrale della storia dell'arte italiana, in cui elementi biografici e contesto storico-artistico si fondono con mirabile modernità in un momento in cui la biografia, soprattutto in ambiente tedesco e inglese, vive un rinnovato momento di splendore (Bernabei 1998, 271), vede una fase elaborativa lunga e impegnativa, alla quale il contributo di Cavalcaselle sembra marginale (Levi 1988, 369-78).[14] Il lascito

toriali degli anni del terzo soggiorno (1863-66), più lungo e approfondito, e non del primo contatto tra Cavalcaselle e la città veneta, né del secondo, avvenuto nel 1857.

13 L'idea di biografie di grandi artisti del Cinquecento nasceva come complemento ai volumi delle due *History* e la biografia di Tiziano avrebbe fatto, come consigliato da Murray, da corollario al secondo volume della *History of Painting in North Italy*. Ma i due studiosi elaborarono il progetto, più coerente dal loro punto di vista, di pubblicare monografie come opere a sé stanti; riuscirono ad avere la meglio sull'idea dell'editore e vennero così pubblicate, nel 1877 e nel 1882-85, le due monografie su Tiziano e Raffaello.

14 Anche se imprescindibile è stato il ruolo di Cavalcaselle per le ricognizioni relative alla fase matura e tarda di Tiziano in Spagna, Russia e Svezia, e per lo studio dell'eredità tizianesca in Rubens, Rembrandt e van Dyck. Nel 1877 il critico di «The Academy» così salutava la recente pubblicazione di Crowe e Cavalcaselle: «Di recente persone competenti, da Passavant a Heath Wilson, da Julius Meyer a Thausing, ci hanno dato vite di Raffaello, Michelangelo, Correggio e Dürer; tutti loro hanno illuminato il loro soggetto con la luce della critica moderna. Fino ad ora però non si è avuta neppure in Italia una adeguata biografia di Tiziano» (Levi 1988, 378). Sulla fortuna di Tiziano nell'Ottocento si veda Ruhmer 1980.

Crowe conserva tutte le testimonianze del momento di genesi di *Titian, His Life and Times* e permette di ripercorrere le fasi della stesura dell'opera, dalla ricerca del materiale tizianesco sparso per l'Italia, ai viaggi per visionare le opere e realizzare i disegni, alle lettere che testimoniano i momenti di discussione e scambio di idee fino alla raccolta e trascrizione sia di fonti e documenti cinquecenteschi che di frammenti di letteratura critica e bibliografia, fino alla realizzazione della minuta, redatta a mano da Crowe. I dati furono sottoposti dallo studioso a verifiche incrociate, e solo l'analisi dei fogli londinesi riesce a dare un'idea dell'entità delle ricerche condotte sull'amplissima bibliografia a disposizione. Le carte londinesi confermano l'ipotesi di Levi (1988, 374): Crowe si occupò della corposa parte storica legata alla vita di Tiziano e all'epoca in cui si dipanò la sua vicenda artistica e personale, Cavalcaselle fornì i disegni e le informazioni più dettagliate sulle opere d'arte. A ulteriore testimonianza di ciò, i disegni tizianeschi, fino ad ora inediti, conservati a Londra, parte del lascito Crowe ma di mano dell'italiano.

I faldoni catalogati sotto il nome di *Titian, His Life and Times* [MSL/1904/2361-2362][15] consentono dunque un affondo sullo studio che precedette la pubblicazione della monografia. Il box 1 con segnatura 86.ZZ.44 conserva 1500 pagine numerate con ogni tipo di appunto riguardante Tiziano; notizie dettagliate sulla sua vita e i suoi spostamenti e informazioni sulla sua attività artistica sono avvalorate dalla trascrizione accurata della fonte da cui ogni informazione è tratta. Così ogni opera citata presenta una descrizione più o meno dettagliata, informazioni sull'attuale collocazione e sugli eventuali spostamenti e un elenco di fonti da cui le notizie sono tratte; e ogni informazione riguardo la vita dell'artista è vagliata alla luce delle numerose testimonianze scritte a lui contemporanee e successive, a volte interamente trascritte, altre solo citate. Esempio interessante di questa attenzione è la pagina contenente calcoli e supposizioni riguardanti l'anno di morte del pittore.

Nel box 1 vi è inoltre conservata, scritta di getto con cancellature e ripensamenti *in itinere*, la primissima stesura dell'Incipit dell'opera, quella che diventerà la prima pagina del volume dato alle stampe, segnata come «p.1» **[fig. 6]**. Estremamente interessante è il fascicolo di fogli contenente l'indice dei nomi e dei luoghi e l'indice dei soggetti delle opere citati nel libro **[fig. 7]**.

Nel box 2 i circa 1000 fogli numerati presentano: un indice dei documenti, editi e inediti, consultati, l'indice degli scritti su Tiziano e le trascrizioni di alcuni passi di questi documenti, relativi ad aspetti particolarmente critici della vicenda tizianesca. Nella prima di queste pagine di documenti, numerata a matita in alto a destra '985', sotto il titolo sottolineato 'Indice dei documenti', possiamo ad esempio leggere: *Versi incisi in lode a Tiziano insieme delle imprese di Ludovico Dolce. / Dialogo della Pittura di Mes. Ludovico Dolce, la parte relativa a Tiziano. / Elenco dei libri che parlano su Tiziano. […]*. Un altro foglio di piccolo formato presenta un elenco delle *Varie pitture che si conservano in Museo Moscardo di Verona catalogue in un volume entitled: Note ovvero Memorie del Museo del Conte Lodovico Moscardo nobile Veronese – Verona MDCLXXII*.

La minuta dell'opera data alle stampe è accuratamente conservata – divisa in due box di circa 500 fogli ciascuno, numerati e tenuti insieme da un nastrino – sotto la segnatura 86.ZZ.48.

Nei faldoni tizianeschi non ci sono disegni, ad eccezione di quattro tavole ad inchiostro nel box 2 del codice 86.ZZ.44, raffiguranti la pianta del coro della chiesa di Santa Maria a Pieve di Cadore, come si legge nella nota manoscritta 'dipinta a fresco dal nostro Tiziano', lo schema della copertura dello stesso coro, la sezione di una delle volte a sesto acuto e lo schema dell'arco d'ingresso al coro.[16] I disegni delle opere di Tiziano non sono dunque riuniti sotto un'unica collocazione, ma risultano sparsi nei vari faldoni e divisi secondo il criterio topografico comune alla conservazione di tutti i disegni del lascito. Curioso che Cavalcaselle e Crowe non abbiano raccolto, per facilitarne la consultazione, in unico fascicolo i tanti disegni che avevano tratto dalle opere dell'artista veneto, preferendo mantenere intatto il criterio di catalogazione dei loro fogli che prevedeva la divisione topografica delle opere. Se poi pensia-

15 Corrispondenti alle segnature 86.ZZ.44, 47 e 48.

16 Sul primo di questi fogli è possibile leggere: *Pianta del Coro della Chiesa principale di Pieve, cioè di S. Maria dipinta a fresco dal nostro Tiziano. Tav.I^a / porta della Sagrestia / 1143*. La nota manoscritta del secondo di questi fogli recita: *Forma, e compartimento della Cuba del Coro della Chiesa matrice di S. Maria di Pieve fatta a volta viva con disegno tedesco, e tutta dipinta a fresco dal grande Tiziano Vecelli pittore, Conte e Cavaliere / L'elevatezza poi dei due opposti lati semicircolari del Coro presa dalla Cornice del Coro fino all'apice del semicircolo è di piedi 15. / Piedi veneti 27 / 1145*. Il terzo foglio presenta la seguente intestazione: *Figura del quadro, che esiste dalla parete del lato a (…) Evangeli corrispondente al compartimento N° 9 della Volta (Tavola II / eguale a quello che esiste sulla opposta parete, il quale corrisponde alla sua volta N°10 del compartimento (…) / Tav.° III / 1147*. La quarta tavola recita: *Figura dell'arco d'ingresso del coro compartito, e fogliato dal solito trave a cornice di festoni con la croce così aposta sulla quale c'è il (…) Crocifisso. / Tav°4 / 1149*.

mo che tanti disegni raffiguranti opere di Tiziano sono nel fondo Cavalcaselle della Marciana, riusciamo a comprendere ancor più quanto fosse complesso il loro metodo di lavoro, basato, sempre, su un costante confronto e scambio di idee.

I disegni da opere di Tiziano sono dunque, nel fondo Crowe della NAL, così distribuiti: il box 2, che raccoglie disegni di opere d'arte del centro Italia, conserva un fascicolo denominato *Titian* con 26 fogli di opere di Tiziano agli Uffizi di Firenze ed uno denominato *Uffizi Drawings* che contiene alcuni disegni di Tiziano di mano di Crowe; nel box 8, nel fascicolo *Florence, Pitti*, più della metà dei 52 fogli al suo interno raffigura opere del pittore veneto. Il box 10, nei fascicoli *Venice Acad.* e *Venice Churches*, conserva altri disegni tizianeschi ivi conservati.

3 I disegni: casi di studio

È utile a questo punto del discorso realizzare uno zoom su alcuni dei fogli citati, per conoscere più da vicino la natura di queste carte. Il box 1a delle *Italian Galleries* ci offre due spunti interessanti. Nel fascicolo denominato *Rovigo* troviamo il disegno, datato 1868, di un ritratto maschile che Cavalcaselle attribuisce a Tiziano e che Crowe corregge con Licinio; le note manoscritte descrivono abbastanza nel dettaglio l'immagine: *Tiziano ? no Licinio | Rovigo | 1868 | n°8 detto un filosofo | uomo giovane con barba | grandezza naturale | berretto | barba | tiene il libro | anello in dito | indica nel libro* **[fig. 8]**.[17] Nel catalogo delle opere di Bernardino Licinio, pittore veneziano la cui monumentalità e le cui strutture formali ricordano da vicino Tiziano, troviamo ritratti confrontabili con il nostro per l'impostazione generale della figura ma niente che corrisponda al disegno. Si tratta invece del *Ritratto di studioso* di Domenico Caprioli, tela realizzata tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento e conservata presso la Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo (Berenson 1957, 52).[18]

Il secondo foglio rappresenta la bellissima *Madonna con Bambino* del fratello di Tiziano, Francesco Vecellio, conservata a Vicenza, come recita l'appunto a matita sul foglio, e proveniente dall'Ospedale della Misericordia, attribuita per la prima volta a Francesco proprio da Cavalcaselle e Crowe (1877-78, 536-7).[19] Le note manoscritte recitano: *Tiziano (Francesco / Tavola grandezza naturale poco meno / mezza figura una della Madonna col Putto* **[fig. 9]**.[20]

I boxes 9 e 10 delle *Italian Galleries*[21] conservano disegni che raffigurano una selezione interessante di opere provenienti dai più importanti cantieri pittorici padovani. Dalla basilica di Sant'Antonio, Crowe realizza ad inchiostro lo schema della Cappella di San Felice e scene raffiguranti *Storie di San Giacomo* e una *Crocifissione*, realizzate nel 1379 da Altichiero **(figg. 10-11]**.[22] All'interno del disegno, in lingua inglese, vi sono le descrizioni delle scene raffigurate con l'indicazione dei soggetti; in alto a destra Crowe appunta: «The Whole Chapel Rewhind by Zannoni(?) in 1791», e in basso «wall to Left in Capella [sic] S. Felice». Un altro foglio presenta lo schema della parte interna della cappella della basilica, con gli archi a tutto sesto di passaggio. All'interno del disegno, ad inchiostro e in lingua inglese, vi sono le descrizioni delle scene raffigurate. Lungo il margine sinistro del foglio: «cappella San Felice alla basilica di S. Antonio Padova»; all'interno del disegno: «chiesa archi di passaggio»; sotto il disegno due righe di descrizione in lingua inglese, e lungo il margine inferiore un piccolo schema della copertura della cappella.

I successivi cinque fogli del box 9 sono dedicati allo studio della Cappella Ovetari agli Eremitani; il primo di questo gruppo di disegni, realizzato da Crowe, raffigura lo schema dell'interno della cappella, con l'indicazione delle lettere dell'alfabeto in corrispondenza di ciascuna delle scene affrescate **[fig. 12]**. Due fogli di mano di Cavalcaselle illustrano particolari degli affreschi dell'arco di accesso alla cappella e del pennacchio, tra cui gli

17 Sulla figura di Bernardino Licinio si veda Momesso 2009 con bibliografia precedente.

18 Si ringrazia per la puntuale segnalazione Federico Giannini.

19 Francesco Vecellio (Pieve di Cadore 1475-1560), Madonna con il Bambino. Olio su tavola; 51 × 40 cm. IPAB di Vicenza, inv. n. 1570

20 Per un approfondimento sulla figura di Francesco Vecellio si veda Frangi 2018 con bibliografia precedente, e D'Incà, Matino 2011; Matino 2011.

21 86.ZZ.33 boxes 9 e 10, collocazione MSL/1904/2446-2456.

22 Per gli affreschi di Altichiero in Sant'Antonio si veda Flores d'Arcais 1991.

e-ISSN 2280-8841
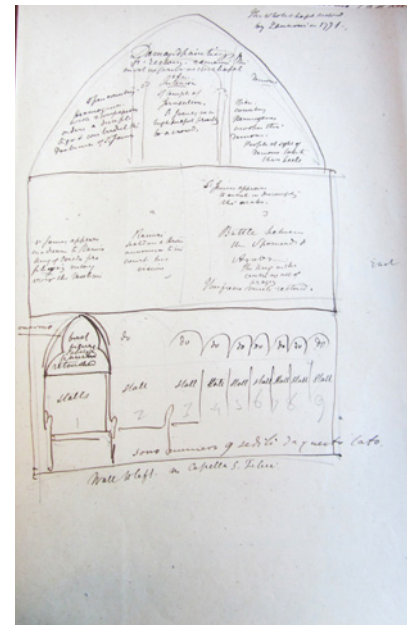
Figura 8 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 1a. *Ritratto di studioso* di Domenico Caprioli. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 9 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 1a. *Madonna con Bambino* di Francesco Vecellio. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 10 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. Cappella di San Felice in Sant'Antonio, Padova. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 11 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. Cappella di San Felice in Sant'Antonio, Padova. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 12 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. Cappella Ovetari agli Eremitani, Padova. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

e-ISSN 2280-8841

Figura 13 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. *San Matteo* di Guariento, Musei Civici, Padova. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 14 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. Particolare dalle *Storie dell'Antico Testamento* di Guariento, dalla Cappella Carrarese, Padova. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 15 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. *Cristo in pietà tra la Vergine e San Giovanni evangelista* di Guariento, dal presbiterio della chiesa degli Eremitani, Padova. Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

e-ISSN 2280-8841

Figura 16 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 9. *Angelo che pesa le anime* di Guariento, dalla Cappella Carrarese, Padova.
Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

Figura 17 Londra, National Art Library. MSL/1904/2446-2456, 86.ZZ.33 box 10. *Prudenza* e *Fortezza* di Giotto, Cappella degli Scrovegni, Padova.
Cortesia del Victoria and Albert Museum, London

e-ISSN 2280-8841

Angeli e uno dei tondi con i *Padri della Chiesa*, oggi distrutti, realizzati da Niccolò Pizzolo nel 1441.[23] Un altro di questi fogli presenta il *Trasporto di Cristo*, affresco della parete sud della cappella, con l'indicazione di forme e colori in corrispondenza dei singoli elementi.[24] Un bellissimo disegno ad inchiostro, posto sul lato destro di un foglio A3 rappresenta la tavola di Guariento raffigurante *San Matteo* proveniente dall'Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti ed ora conservato presso il Museo Bottacin, Musei Civici di Padova (Murat 2016). La lunga nota manoscritta descrive lo stile dell'opera ed i colori utilizzati; interessanti i riferimenti alla stesura del colore *alla greca […] di modo di assomigliare alle pitture greche e con poca diversità di miglioramento – vedi specialmente la tuta dell'angelo* **[fig. 13]**.

Ancora da Guariento, Cavalcaselle disegna alcune scene ad affresco con *Storie dell'Antico Testamento* realizzate tra il 1345 e il 1354 nella sala delle Adunanze dell'Accademia Galileiana, Cappella Carrarese – 5 fogli con particolari tratti da *Dio istruisce Adamo ed Eva* e *Giuseppe interpreta i sogni del faraone* **[fig. 14]**[25] – e l'affresco raffigurante *Cristo in pietà tra la Vergine e San Giovanni evangelista*, in origine sulla parete destra del presbiterio della chiesa degli Eremitani, andata distrutta dai bombardamenti del 1944; la nota manoscritta relativa al disegno recita: *Nel coro degli eremitani a chiaro-scuro (sopra il Cristo grande in Croce coperto dal quadro di Fiumicelli […] / vedi nella guida degli Scienziati il nome del restauratore / an. 1589 nel pillastro alla dritta di chi entra – Eremitani* **[fig. 15]**; sempre dalla Cappella carrarese, 3 fogli rappresentano particolari dell'ipotesi ricostruttiva dei dipinti su tavola del soffitto oggi conservati presso il Museo Bottacin (Murat 2016); nel particolare della scena dell'*Angelo che pesa le anime*, l'angelo in basso a destra del foglio è raffigurato in dimensioni maggiori e più curato nella resa del particolari **[fig. 16]**.

Non può mancare, in un'analisi sui disegni padovani di Crowe e Cavalcaselle, una seppur breve citazione dei fogli realizzati nella Cappella degli Scrovegni. L'italiano realizza ad inchiostro il *Compianto sul Cristo morto* e il *Giudizio Universale*; Crowe si dedica alla riproduzione, a matita su fogli di piccole dimensioni, delle scene raffiguranti *Resurrezione* e *Noli me tangere* e *Resurrezione di Lazzaro* (box 9) e dei *Vizi e Virtù* a monocromo (*Stoltezza*, *Prudenza* e *Fortezza*, *Ingiustizia* e *Infedeltà*, *Temperanza* e *Giustizia*, *Ira* e *Infedeltà*, *Fedeltà* e *Carità*, *Disperazione* e *Invidia*) **[fig. 17]**.[26]

Se già molto è stato scritto sull'attività di due tra le personalità più eclettiche ed innovatrici della loro epoca, molto ancora può esser detto analizzando il lascito londinese di Crowe – di cui in questa sede si fornisce uno studio preliminare parte di un più ampio progetto in corso di realizzazione – attraverso il quale è possibile tracciare strade nuove e inesplorate o ancora, come si è cercato di fare in questo contesto, approfondire questioni già aperte da chi si è occupato del fondo veneziano, analizzando aspetti del lavoro dei due colleghi sotto una nuova luce.

23 L'autore si riserva di discutere più ampiamente la questione in un successivo contributo. Per una panoramica sulla Cappella Ovetari si vedano i vari contributi pubblicati in Spiazzi 1988a e Spiazzi, Fassina, Magani 2009.

24 Per un approfondimento sui restauri degli affreschi della parete sud della cappella si veda Zari 2009.

25 Baldissin Molli 2011, Murat 2016. Sulla parte inferiore del foglio alcune note manoscritte recitano: *Entrando dalla porta nella sala prima della sala grande (…) – all'Acc. delle Lettere, Scienze in Padova. Sinistra del Duomo. / Sono i due pezzi staccati dal muro che sono nell'angolo della sala grande cioè delle riunioni, all'Acc. delle Lettere e Scienze in Padova – sta nella parete con gli altri pezzi.*

26 Nella *Storia della Pittura in Italia*, edizione italiana della *History of Painting in Italy*, Crowe e Cavalcaselle descrivono la cappella nel I volume (Cavalcaselle, Crowe 1883, 467-76). Per un approfondimento sulle pitture della Cappella degli Scrovegni si veda Flores D'Arcais 2009.

Bibliografia

Baldissin Molli, Giovanna (2011). *Padova carrarese: Guariento e la Padova carrarese = Catalogo della mostra* (Padova, Musei Civici agli Eremitani, Palazzo Zuckermann, Casa del Petrarca di Arquà, Museo Diocesano, 16 aprile-31 luglio 2011). Venezia: Marsilio.

Berenson, Bernard (1957). *Italian Pictures of the Renaissance: a List of the Principal Artists and their Works; with an Index of Places*. London: Phaidon Pr.

Bernabei, Francesco (1975). «Cavalcaselle 'on the road'». *Arte veneta*, 29, 269-75.

Bernabei, Franco (1998). «Pietro Selvatico: un ricordo e una messa a punto». *Padova e il suo territorio*, 13(72), 54-6.

Catra, Elena; Collavizza, Isabella; Pajusco, Vittorio (a cura di) (2017). *Tiziano, Canova e la basilica dei Frari nel 19° secolo*. Treviso: ZeL edizioni.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1864-66). *A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century*. 3 voll. London: J. Murray.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1871). *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*. 2 voll. London: J. Murray.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1877). *Titian: His Life and Times with Some Account of His Family, Chiefly from New and Unpublished Records*. 2 voll. London: Murray.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1877-78). *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi. Con alcune notizie della sua famiglia*. Firenze: Successori Le Monnier.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe Joseph Archer (1882-85). *Raphael: His Life and Works with Particular Reference to Recently Discovered Records and an Exhaustive Study of Extant Drawings and Pictures*. 2 vols. London: Murray.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1883-1908). *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*. 11 voll. Firenze: Le Monnier.

Crowe, Joseph Archer (1895). *Reminiscences of Thirty-five Years of My Life*. London: Murray.

Curzi, Valter (2000). «Pittura veneta nei taccuini marchigiani di Giovan Battista Cavalcaselle. Questioni di critica e mercato nel viaggio del 1858». Curzi, Valter (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*. Cinisello Balsamo: Arti grafiche Amilcare Pizzi, 307-21.

D'Incà, Elia (2011). «Regesto per Francesco Vecellio». *Studi tizianeschi*, 6/7, 20-46.

Flores D'Arcais, Francesca; Matino, Gabriele (1991). «*Altichiero*». Romanini, Angiola Maria (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 1. Firenze: Treccani, 458-63.

Flores d'Arcais, Francesca (2009). «La Cappella degli Scrovegni». Tomei, Alessandro (a cura di), *Giotto e il Trecento, 'il più sovrano maestro stato in dipintura' = Catalogo della mostra* (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009). Milano: Skira, 101-12.

Frangi, Francesco (2018). *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Venezia e Brescia*. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale.

Fraticelli, Valentina (2018). «Cavalcaselle e Crowe a Roma: il fascicolo 17 del codice It. IV 2032 [12273] della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia». *Storia della critica d'arte*, 472, 359-93.

Furlan, Caterina (1987). «Appunti su Paris Bordon. Gli schizzi Marciani di G.B. Cavalcaselle». *Paris Bordon e il suo tempo*. Treviso: Ed. Canova, 255-64.

Haskell, Francis (1976). *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*. New York: Cornell University Press.

Levi, Donata (1981). «L'officina di Crowe e Cavalcaselle». *Prospettiva*, 26, 74-87.

Levi, Donata (1982). «Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di Lettere e Filosofia*, s. 3, 12(3), 1131-71.

Levi, Donata (1988). *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino: Einaudi.

Levi, Donata (1993). «Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria». Agosti, Giacomo; Manca, Maria Elisabetta (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Bergamo, 4-7 giugno 1993). Bergamo: Lubrina.

Levi, Donata (2009). «Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela». Masi, Alessandro (a cura di), *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*. Firenze: Vallecchi, 13-26.

Magagnato, Licisco [1973] (1991). «Cavalcaselle a Verona». Magagnato, Licisco (a cura di), *Arte e civiltà a Verona*. Vicenza: Pozza, 469-86.

Magagnato, Licisco (1973). *G.B. Cavalcaselle e Verona*. Verona: Comune di Verona.

Marcon, Susy (2008). «Percorsi di Giovan Battista Cavalcaselle nel Palazzo Reale veneziano». *Philanagnōstēs*, 237-48.

Marini, Paola (1996). *Pisanello*. Milano: Electa.

Matino, Gabriele (2011). «Francesco Vecellio tra pittura e fanteria: indizi per una nascita». *Studi tizianeschi*, 6/7, 47-61.

Momesso, Sergio (2009). *Bernardino Licinio*. Bergamo: L'Eco di Bergamo. Pittori bergamaschi 19.

Moretti, Lino (a cura di) (1973). *G.B. Cavalcaselle: disegni da antichi maestri = Catalogo della mostra*. Vicenza: Pozza. Cataloghi di mostre 35.

Müller-Bechtel, Suzanne (2009). *Die Zeichnung als Forschungsinstrument: Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897) und seine Zeichnungen zur Wandmalerei in Italien vor 1550*. Berlin: Deutscher Kunstverlag. Kunstwissenschaftliche Studien 154.

Murat, Zuleika (2016). *Guariento – pittore di corte, maestro del naturale*. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale.

Pergam, Elizabeth A. (2011). *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857: Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public*. Farnham: Ashgate.

Piccolo, Olga (2018). «Le ricognizioni di Giovanni Battista Cavalcaselle sui dipinti veneti della Collezio-

ne Lochis e dell'Accademia Carrara». *Arte veneta*, 74, 123-53.

Ricci, Stefania (1989). «Alcuni disegni di Giovanni Battista Cavalcaselle da antichi maestri conservati nella biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra». *Annali – Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi*, 2, 145-82.

Ruhmer, Eberhard (1980). «Tiziano e l'Ottocento». *Tiziano e Venezia*. Vicenza: Pozza, 455-9.

Spiazzi, Anna Maria (1982). «Giotto a Padova». *Bollettino d'arte*, 63, 26-8.

Spiazzi, Anna Maria (1998a). «Il restauro dei frammenti del ciclo di affreschi della cappella Ovetari agli Eremitani». *Il Santo*, s. 2, 38, 381-5.

Spiazzi, Anna Maria (1998b). «Giovanni Battista Cavalcaselle a Padova». Tommasi, Anna Chiara (a cura di), *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore = Atti del convegno* (Legnago-Verona, 28-29 novembre 1997). Venezia: Marsilio, 139-52.

Spiazzi, Anna Maria; Fassina, Vasco; Magani, Fabrizio (a cura di) (2009). *La Cappella Ovetari: artisti, tecniche, materiali = Atti del convegno* (Padova, Abbazia di Santa Giustina, Aula Magna, 17-18 novembre 2006). Milano: Skira.

Zari, Donatella (2009). «Padova, chiesa degli Eremitani: i lavori di ricomposizione e restauro degli affreschi della parete sud della cappella Ovetari». Spiazzi, Fassina, Magani 2009, 199-207.

e-ISSN 2280-8841

e-ISSN 2280-8841

MDCCC 1800

Vol. 8 – Luglio 2019

Primi materiali sulla presenza della fotografia alla Scuola Grande di San Rocco in Venezia

Sara Filippin
Ricercatrice indipendente

Abstract Based on the examination of the documents present in the Historical Archive of the Scuola Grande di San Rocco, in Venice, this essay proposes the first results of a research on the use of photography in that Institution in the period between the 1880s and the 1930s. The relationship with some important photographers is reconstructed, above all with the Roman photographer Domenico Anderson, to whom the exclusive right for the reproduction of the works of art of the Scuola was granted in 1896. The analysis of the sales of photographs carried out there makes it possible to verify the subjects that visitors appreciated most, especially with regard to Tintoretto's paintings.

Keywords Scuola Grande di San Rocco. Jacopo Robusti (Tintoretto). Domenico Anderson. Fratelli Alinari. Carlo Naya. Giovanni Battista Brusa. John Ruskin. Reproduction of works of art. Photography in Venice.

Sommario

1 Introduzione

Quando nel 1896 la Scuola Grande di San Rocco avviò il suo lungo rapporto con il fotografo romano Domenico Anderson (1854-1938), era passato mezzo secolo dacché John Ruskin, nel settembre del 1845, aveva per la prima volta visitato quel luogo, rimanendo impressionato dalla potenza espressiva che emanava dai teleri di Tintoretto, motivo per lui di una decisa svolta nelle sue idee sull'arte e sul pittore (Sdegno 2018, 22).

Oltre mezzo secolo era trascorso anche da quando i primi dagherrotipisti avevano consegnato a Venezia le prime testimonianze visive della 'nuova arte', lasciando il posto, nei decenni seguenti, a un'attività fotografica intensa e a veri progetti imprenditoriali di documentazione delle opere d'arte locali consentiti da nuovi ritrovati tecnici, stimolati dallo sviluppo degli studi storico-artistici e dalla stabilizzata richiesta di riproduzioni da parte di appassionati, studiosi e *connoisseurs*; e sostenuti dalla nuova situazione politica e sociale che favoriva più agili scambi con il resto del Paese, ormai unito, e con l'estero.

Negli anni Novanta dell'Ottocento Venezia divenne oggetto di interesse – tra gli altri – anche per due dei più dinamici stabilimenti fotografici italiani allora attivi – i Fratelli Alinari di Firenze e Domenico Anderson di Roma – impegnati in un'intensa attività volta a censire ad ampio spettro le produzioni artistiche nazionali. Ambedue sono documentati per la prima volta in città nel 1893,

Edizioni Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2019-05-07
Accepted 2019-06-07
Published 2019-10-01

Open access

Citation Filippin, Sara (2019). "Primi materiali sulla presenza della fotografia alla Scuola Grande di San Rocco in Venezia", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., *MDCCC 1800*, 8, 67-92.

a poco meno di un mese di distanza l'uno dall'altro.[1] Da tempo gli Alinari avevano allargato al Veneto e a Venezia le loro campagne di documentazione dei luoghi e delle opere d'arte, intensificate dopo che nel 1895 fu aperta a San Moisè una loro sede locale. Domenico Anderson era subentrato nel 1877 al padre James (nato Isaac Atkinson, 1813-1877) nella conduzione aziendale,[2] e ne aveva sviluppato l'attività a coprire l'intero territorio nazionale e parecchie località estere, accrescendone considerevolmente il catalogo, collaborando con noti studiosi e storici dell'arte[3] e portando lo stabilimento a godere di fama a livello nazionale e internazionale.

In questo vivace ambiente si colloca la vicenda che lega la Scuola Grande di San Rocco al fotografo romano e alla fotografia. Nel 1896 essi stipularono un contratto di esclusiva per la riproduzione delle opere d'arte del Sodalizio e per la vendita delle fotografie nei locali della Scuola, dando vita a un rapporto che ebbe durata lunghissima – quasi sessant'anni – attraverso due conflitti mondiali, e in un periodo di cambiamenti sociali e culturali di portata rilevante. Esso costituisce un osservatorio privilegiato sull'avvio nei luoghi d'arte cittadini di un sistema di 'sfruttamento' commerciale dei beni artistici che oggi ben conosciamo e che, a Venezia, trovò tra i primi nella Scuola di San Rocco il proprio inizio.[4] La cospicua documentazione presente nell'Archivio storico della Scuola – pur se a volte frammentaria in relazione a questo studio – consente di ricostruire in modo sufficientemente chiaro le ragioni e il percorso attraverso cui la fotografia entrò da protagonista tra quelle mura e l'andamento di quel rapporto negli anni.[5] Attraverso l'analisi dei materiali documentari, questo testo ne racconta gli eventi salienti e propone una prima lettura del ruolo svolto dalla fotografia nella conoscenza e nella fortuna critica di Tintoretto.

Sono molto grata al Guardian Grando e a tutto il personale della Scuola Grande di San Rocco per la cortese e fattiva collaborazione assicurata durante questa ricerca e per l'autorizzazione a pubblicare alcune immagini. Ringrazio inoltre Monica Bassanello della Fondazione Giorgio Cini per l'aiuto in qualche verifica e il prof. Marco Cursi per due importanti segnalazioni bibliografiche. Per le immagini sono debitrice alla Fondazione Giorgio Cini e alla Fondazione Musei Civici di Venezia, alla Fondazione Federico Zeri di Bologna, alla Biblioteca Civica di Treviso, nonché alla sempre proficua disponibilità dei collezionisti Livio Fantina e Paolo Guolo, di Treviso. A loro va il mio grazie.

1 Domenico Anderson. Lettera del 14 agosto 1893 alla Direzione del Museo Correr; Fratelli Alinari. Lettera del 9 settembre 1893 alla Direzione del Museo Correr. Museo Correr, Archivio storico, 1893, rispettivamente nrr. 123 e 132. Ambedue gli studi fotografici chiesero allora di poter fotografare alcune opere di quella collezione.

2 Su Domenico Anderson cf. soprattutto Becchetti 1986; Miraglia 1991, 230; Paoli 2000a, 2000b; Cresseri 2004; Boyer 2013; Forlai 2014; Sambo 2014.

3 Nel 1884 Domenico Anderson era subentrato ad Augusto Martelli come editore dell'*Archivio Paleografico Italiano*, il periodico fondato due anni prima dal filologo Ernesto Monaci (1844-1918) col quale avviò una collaborazione più che trentennale (Federici 1920, 144). Nel 1896 ebbe l'incarico da parte del Kaiser Guglielmo II di fotografare i rilievi della colonna Antonina e pubblicò *Tesori d'arte inediti di Roma*, curato da Adolfo Venturi, col quale collaborò anche nel 1900 per la *Galleria Crespi in Milano note e raffronti* (Schiaffini 2018, 22-3) e la *Storia dell'arte italiana* (1901-41). Nel 1900 avviò il suo rapporto con Corrado Ricci per la collana *L'Italia Artistica*. Dal 1898 al 1933 lavorò a più riprese alla predisposizione dell'apparato documentario dell'opera di Ernst Steinmann *Die Sixtinische Kapelle* (München 1901-5) e molto stretto fu il suo legame con Bernhard Berenson, che lo ringraziò «for having materially assisted his studies by photographing many pictures which at present have a scientific rather than a popular interest» (Berenson 1895, X). Nel 1930 la ditta si costituì in Società anonima (Paoli 2000b). Alla morte di Domenico, lo stabilimento fu gestito dai figli di lui Alessandro (1885-1973) e Giorgio (1891-1986) fino alla chiusura nel 1963. L'archivio di negativi fu acquisito quell'anno dalla Fratelli Alinari di Firenze, dove rimase per molto tempo e della quale condivide la sorte. È notizia di questi giorni infatti la cessione dello storico edificio, sede della ditta fiorentina, e il provvisorio trasferimento a Calenzano (FI) di tutte le raccolte e dei materiali fotografici parte di quell'inestimabile archivio, in attesa che ne vengano definite nuove modalità conservative e di fruizione. Cf. Miliani 2019.

4 Verosimilmente in quello stesso periodo, Anderson ottenne dalle Gallerie dell'Accademia una concessione di vendita delle proprie fotografie in quella sede, in condivisione con lo Studio Carlo Naya. Solo nel 1909 il Museo Correr si dotò di un servizio analogo.

5 Questo testo si fonda principalmente sull'elaborazione dei dati reperiti nell'Archivio storico della Scuola Grande di San Rocco che, per la parte utile a questo studio, conserva documenti dalla metà del XIX secolo al 1945, con qualche carta successiva. Ove non diversamente specificato, i rimandi citati nelle note sono da intendersi a esso riferiti. Sono state verificate le serie *Sedute di Cancelleria*, bb. da 4 a 9 nonché 31 ant. e 32 ant.; *Convocati generali*, b. 28 ant.; *Registri di protocollo*, bb. 1 e 2; *Lavori*, bb. da 2 a 9 nonché 47 ant., 138 ant. e 139 ant.; *Amministrazione generale*, bb. da 1 a 11; *Miscellanea*, bb. 1, 2, 7 e 48 ant. In nota, le serie e i titoli dei fascicoli saranno citati in forma abbreviata. Per l'indicazione delle singole pratiche sarà usata l'abbreviazione 'pr./prr.'. I numeri indicati tra parentesi tonde accanto ai titoli delle opere corrispondono ai numeri dei negativi rilevati dai cataloghi dei rispettivi fotografi. Per la titolazione delle opere si è fatto riferimento principalmente a Posocco, Settis 2008, 1: 197-360. Per la sezione più antica dell'Archivio della Scuola, depositata presso l'Archivio di Stato di Venezia, cf. da ultimo Sardi, Zanon 2007.

2 La Scuola Grande di San Rocco e la fotografia

Nel 1883 e 1884 pervennero alla Scuola di San Rocco alcune richieste di autorizzazione a fotografare le opere e gli interni degli edifici del Sodalizio che posero la dirigenza nella necessità di confrontarsi con una situazione allora inusuale.[6] Non che essa fosse ignara della pratica fotografica, ma si era persa la memoria delle riprese condotte nel decennio precedente e, nella valutazione delle varie domande, emerse qualche reticenza, se non opposizione, verso un'arte poco familiare. Tale reticenza va forse letta sulla base di quanto il confratello Francesco Frattin aveva espresso durante la riunione di Cancelleria del 5 aprile 1881,[7] e cioè che chi voleva copiare e studiare le opere della Scuola o era un dilettante che avrebbe potuto permettersi di pagare qualcosa, o era persona che intendeva trarre degli utili da tale attività, e tanto più allora si sarebbe potuto pretendere un qualche concreto contributo. Era allora in discussione il nuovo Regolamento sull'applicazione della tassa d'ingresso per i visitatori, entrata in vigore il 16 maggio di quell'anno, che era stata deliberata per incrementare gli introiti atti a far fronte alle ingenti spese per restauri degli edifici e delle opere d'arte, divenuti ormai molto urgenti (Ciotti 2001, 10-11, 29-30, 55).[8]

L'esito di quelle istanze non è noto, ma forse esse suggerirono l'adozione di un criterio uniforme che consentisse di rispondere ad analoghe evenienze future; o forse venne dato mandato di trattarne alla Commissione di vigilanza,[9] che ha lasciato però tracce insufficienti per ricostruirne l'operato sul tema che qui interessa. È tuttavia evidente che quelle richieste riproposero in seno alla direzione l'idea di trarre qualche profitto da un'attività che non poteva più dirsi occasionale, e nella seduta di Cancelleria del 13 dicembre 1883[10] si accennò per la prima volta alla possibilità di accordare l'esclusiva a un «artista» verso il pagamento di una tassa. L'idea venne considerata con maggior fondatezza nel 1886 a seguito di una lucida e concreta proposta avanzata il 28 marzo da Giovanni Battista Brusa (not. 1860-1897),[11] importante fotografo allora attivo a Milano e Venezia. Brusa affermava di esservi motivato dal desiderio di promuovere la conoscenza dell'arte italiana e dalla convinzione che la diffusione di buone fotografie avrebbe stimolato l'afflusso di visitatori, e la Scuola ne avrebbe tratto indubbio beneficio. Continuava chiedendo che gli fosse concessa l'esclusiva per le fotografie delle opere del Sodalizio e che nella sede ne fosse aperta una rivendita, sul ricavato della quale egli avrebbe rilasciato un utile del 25%.

> E siccome è provato che il forestiere e l'artista comprano molto di più e facilmente sotto l'impressione della immediata osservazione dell'oggetto, così è certo che la massima vendita avverrà nella Scuola [...] come con pieno successo si verificò nel Museo Poldi Pezzoli in Milano.[12]

6 Sono documentate le seguenti richieste, tutte in *Lavori*, b. 47 ant., fasc. Chiesa e Scuola: di Guglielmo Stella, direttore della Scuola d'Arte applicata alle industrie (17 febbraio 1883), sottofasc. Permessi ad artisti per riproduzioni, pr. s.nr., 17 febbraio 1883; dello Studio Carlo Naya (22 aprile 1883), di Carlo Ponti (9 ottobre 1883), di Paolo Salviati (31 ottobre 1883), tutte in sottofasc. Permessi a fotografi per riproduz.i (d'ora in poi: Permessi a fotografi), prr. nrr. 16 del 23 aprile 1883, 87 del 9 ottobre 1883 e s.nr. del 31 ottobre 1883; nonché di Francesco Bonaldi (3 marzo 1884), documentato in *Protocolli*, b. 2, Protocollo 1884-1889, 3 marzo 1884. Cf. anche *Cancelleria*, b. 32 ant., 3 maggio 1883 e 13 dicembre 1883.

7 *Cancelleria*, b. 32 ant.

8 *Cancelleria*, b. 32 ant., 5 aprile 1881, 24 aprile 1881, 12 maggio 1881, nonché *Convocati*, b. 28 ant., 18 aprile 1881, nr. 1. Dal pagamento della tassa erano esentati gli artisti e gli addetti alle industrie affini alle arti del disegno che documentassero la loro qualità professionale. Il provvedimento si allineava con quanto la Legge 2554 del 27 maggio 1875 (G.U. nr. 146 del 24 giugno 1875) stabiliva per i musei, gallerie e siti archeologici dello Stato e cioè che fosse dovuta una tassa d'entrata i cui introiti sarebbero stati destinati alla «conservazione dei monumenti, all'ampliamento degli scavi e all'incremento artistico dei singoli istituti, dove le tasse si percepiscono, o di monumenti e istituti governativi congeneri nella stessa città» (art. 5). Il successivo R.D. 2555 del 10 giugno 1875 (stessa G.U.) integrava quelle disposizioni con norme relative all'ingresso gratuito nei giorni festivi. Nella discussione, si tenne a riferimento anche il R.D. 1727 del 7 dicembre 1873 (G.U. nr. 359 del 29 dicembre 1873) che approvava il *Regolamento sui calchi delle opere d'arte*, a seguito del quale, chiunque intendesse ottenere riproduzioni di questo tipo da monumenti dello Stato fu assoggettato all'obbligo di inviare al Ministero della Pubblica Istruzione una «prova perfetta dell'oggetto formato» (art. 5) destinata a confluire in un Museo dei Calchi che l'avrebbe conservata per eventuali future necessità, senza più mettere a repentaglio la sicurezza degli originali (art. 6). Va precisato che nei verbali delle sedute di Cancelleria e del Convocato generale del 18 aprile 1881, il riferimento alla norma è impreciso, ma facilmente emendabile sui dati esatti.

9 All'interno della Scuola operava una Commissione incaricata di vigilare sulle richieste di copia delle opere. Nel 1895, in occasione di una revisione del Regolamento di servizio, ne vennero ridefinite la composizione e le funzioni. *Cancelleria*, b. 4, 14 luglio 1895, prot. 168.

10 *Cancelleria*, b. 32 ant.

11 Su Giovanni Battista Brusa cf. Becchetti 1978, 122; Prandi 1979, 173; Millozzi 2005, 226-7; Paoli 2010; Mambelli 2014.

12 Giovanni Battista Brusa. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 28 marzo 1886, *Lavori*, b. 47 ant., fasc. Permessi a fotografi, pr. 44 del 12 aprile 1886. Brusa disponeva già, almeno dal 1882, di alcuni soggetti relativi alla Scuola Grande, in gran parte

e-ISSN 2280-8841

Figura 1 Carlo Naya, *Scuola di S. Rocco*. [Naya 174]. Ante 1868. Albumina/carta, 25,5 × 35,5 cm; supporto secondario 40 × 48 cm. Treviso, Collezione Paolo Guolo

Figura 2 Fotografo non identificato, Venezia. Scuola di San Rocco. 1880-90. Albumina/ carta, 20 × 25,4 cm; supporto secondario 29 × 38 cm. Treviso, Biblioteca Comunale, FF 2989

Figura 3 Giovanni Battista Brusa, *Venezia – Scuola S. Rocco – Dett. Finestra*. [Brusa 611]. Post 1882. Albumina/carta, 26 × 19,6 cm. Treviso, Collezione Livio Fantina

L'argomento venne posto all'ordine del giorno delle riunioni di Cancelleria del 31 maggio 1886 e nuovamente, molto tempo dopo, dell'8 dicembre e del 30 dicembre 1888,[13] ma la trattazione ne venne sempre rimandata. Se ne parlò finalmente il 31 gennaio 1889, quando fu dato mandato al Guardian Grando di discuterne personalmente col fotografo. Nessun ulteriore documento è stato rinvenuto sulla questione e, alla luce dei fatti, si deve concludere che la trattativa non abbia avuto seguito favorevole.

Da allora, e fino al 1895, non si hanno altre notizie di attività fotografiche condotte all'interno della Scuola, a eccezione di una richiesta di Domenico Anderson del 14 agosto 1893 – accolta positivamente – che desiderava fotografare la *Crocifissione*, la grande tela di Tintoretto nella Sala dell'Albergo, e «altri tre dipinti», non precisati. Quello stesso giorno egli aveva consegnato analoga richiesta anche al Museo Correr,[14] e certamente in quel periodo stava avviando contatti anche con le Gallerie dell'Accademia e altri siti museali e collezioni private in città, che gli consentirono di predisporre un'ampia collezione di negativi, attestata nel catalogo pubblicato nel 1898 (Anderson 1898).

Il 1895 appare un anno cruciale. Quell'anno, Oreste Bertani, interessante fotografo veneziano allora attivo,[15] ottenne di fotografare l'altare mag-

costituiti da fotografie di partiture architettoniche degli esterni, ma anche delle fotografie della Sala al pianterreno (237) e del cancello di Giuseppe Filiberti (238 e 238 bis; Brusa 1882), e altre ne realizzò dopo di allora **[fig. 3]**.

13 Per tutte, *Cancelleria*, b. 32 ant.

14 Sulla base di questi documenti, va quindi anticipata la data documentata delle prime riprese veneziane di Anderson, indicata da alcuni al 1896.

15 La storiografia fotografica non ha ancora ricostruito la biografia professionale di Oreste Bertani, generalmente ricordato in relazione alla sua collaborazione con l'editore Ferdinando Ongania per le fotografie che illustrano l'importante opera *La Basilica di San Marco* (1881-93), e i primi numeri del periodico *Arte Italiana Decorativa ed Industriale* (1890-92). Molto significativi sono altri materiali conservati nell'Archivio storico di San Servolo, ora facente capo alla San Servolo Servizi Metropolitani S.r.l. e cioè quattro album fotografici contenenti 233 fotografie su carta albuminata, di formato 20x25 ca., realizzate nel primo decennio del XX sec. Due di essi riguardano l'Ospedale psichiatrico di San Clemente (n. 61 e n. 64 fotografie rispettivamente); gli altri

e-ISSN 2280-8841

giore della Chiesa;[16] ma pervennero soprattutto due richieste – dei Fratelli Alinari e dello Studio Naya[17] – centrali nella vicenda che ci interessa.

Il 3 luglio, Leopoldo Alinari, allora responsabile della sede da poco aperta a Venezia, chiese di «completare la serie delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte»[18] dell'Arciconfraternita. Almeno dal 1887 la ditta disponeva di due fotografie relative alla Scuola di San Rocco – la facciata (15665) e una delle finestre del primo piano (15666) – ma di nessuna ripresa degli interni (Alinari 1887). Queste seguirono però negli anni successivi, e sono riscontrabili nel catalogo del 1894 (Alinari 1894). Alle due esistenti, qui si aggiunsero il portale principale (12654) e sette dei teleri di Tintoretto,[19] negativi realizzati plausibilmente attorno al 1893 quando, in ferrea concorrenza con Anderson, anche gli Alinari erano intervenuti attivamente in terra veneziana.

A una richiesta di ulteriori informazioni da parte della Scuola, seguì tempestiva, il 6 luglio, la comunicazione di Leopoldo Alinari che riportava l'elenco dettagliato delle opere da fotografare: in tutto ventitré dipinti,[20] oltre a una veduta della Sala Capitolare e ad alcuni dettagli degli ornati, un elenco sostanzioso che suggerì di demandare la decisione alla Cancelleria riunita. Acconsentendo in linea generale alla domanda, questa pose però alcune condizioni: che fossero prese tutte le precauzioni necessarie per la sicurezza delle opere e del luogo, e che durante le riprese non fosse ostacolata la visita al monumento; ma soprattutto che fosse pagata un'indennità in via anticipata di 2000 lire. Il Regolamento del 1881 che disciplinava tra le altre cose l'esercizio di copia o calco delle opere d'arte, in qualsiasi forma eseguito, e prevedeva, ove fosse il caso, anche la corresponsione di un pagamento in danaro commisurata alla quantità di lavoro da compiersi (art. 13), venne questa volta applicato strettamente, sia in vista del lucro che la Alinari si proponeva di ottenere, che sotto l'urgenza delle necessità finanziarie allora alquanto impegnative.[21]

Le prime due condizioni furono accettate senza riserve, ma la somma richiesta fu ritenuta troppo gravosa, considerando anche che in passato non si erano pretesi compensi ma solo alcuni esemplari delle fotografie ottenute. Per uscire comunque dall'*impasse*, e come già aveva fatto Brusa, Leopoldo Alinari offrì di cointeressare la Scuola nella vendita delle fotografie accordando alla stessa un utile del 30% di contro alla concessione di un'esclusiva per le riprese. La proposta però, pur considerata positivamente nelle linee generali, non convinse del tutto la Cancelleria, più propensa a ottenere un introito immediato e sicuro piuttosto che guadagni futuri che, pur ipotizzati consistenti, non erano però esattamente valutabili; e forse dubitando della bontà stessa dell'affare prospettato,

due quello di San Servolo (n. 55 e n. 53 fotografie rispettivamente). Raffigurano gli ambienti esterni ed interni dei due luoghi di degenza: orti, giardini, viali, la chiesa, i locali di servizio, refettori, dormitori, locali terapici, i gabinetti scientifici, la farmacia, l'ufficio, la biblioteca, ecc. Ugualmente firmato da Bertani è un quinto album che raccoglie 1578 ritratti fotografici delle dementi dell'ospedale di San Clemente (1873-1882) e non è da escludersi che egli sia autore anche di molti altri dei ritratti conservati nell'Archivio dell'Istituzione. Durante la Prima Guerra Mondiale, Bertani fu incaricato dalla Soprintendenza veneziana dei Monumenti di eseguire varie riprese dei lavori di protezione delle opere d'arte dai danni di guerra. Su Bertani cf. Millozzi 2005, 224-5 e Sbordone s.d. Le notizie relative agli album dell'Archivio storico di San Servolo sono l'esito di una ricerca dell'autrice condotta nel 2012 e pubblicata in sintesi in Filippin 2014.

16 *Lavori*, b. 4, prr. nrr. 143 del 27 giugno 1895 e 152 del 4 luglio 1895, nonché *Cancelleria* b. 4, 14 luglio 1895 prot. 152 e 29 dicembre 1895, prot. 270. La fotografia di Bertani era intesa a illustrare il testo di Pietro Paoletti *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia* (1893-1898), in due parti, coedito da Ferdinando Ongania e dallo Studio Naya, uscito in fascicoli a varia cadenza e illustrato da ben 357 immagini nel corpo del testo e 184 tavole fuori testo. Per San Rocco, cf. parte seconda, figg. 226, planimetria del pianterreno; 227, sezione trasversale; 247, porta della Sala dell'Albergo; e le tavv. 101, porta laterale della chiesa; 131, facciata della Scuola; 132, fig. 1, altare maggiore della chiesa; 138 fig. 4, capitello della facciata della Scuola. Vedi anche nel testo le pagine 123-7, 275-6, 280-1, 289-90. Sull'opera di Paoletti cf. Mazzariol 2011 e Serena 2015.

17 Considerata la notorietà dei due nomi, credo pleonastico richiamarne qui l'ampia bibliografia esistente. Ricordo solo Quintavalle [2003] e Roncaglia 2009 ambedue trattazioni comprensive, con appropriati rimandi bibliografici.

18 *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei di fotografare (d'ora in poi: Permessi ad estranei), prr. 150, 155, 184 e 192 rispettivamente del 3 luglio, 7 luglio, 25 luglio e 7 agosto 1895; e inoltre *Cancelleria*, b. 4, 14 luglio 1895 prot. 155 e 29 dicembre 1895 prot. 192.

19 Si tratta dei seguenti: *L'Annunciazione* (13442), *La strage degli innocenti* (13443), *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (13444), *La tentazione di Cristo* (13445), *La Crocifissione* (13446) con il dettaglio centrale del dipinto (13447), *Cristo davanti a Pilato* (13448) e *La salita al Calvario* (13449). Va precisato che tra il 1887 e il 1894 gli Alinari riorganizzarono e rinumerarono l'archivio dei negativi. Le due fotografie già elencate nel 1887 portarono successivamente i nrr. 12653 e 12655.

20 Si tratta dei seguenti: Sala inferiore: *L'Adorazione dei Magi*, *La fuga in Egitto*, la *Vergine Maria in lettura* e la *Vergine Maria in meditazione*, comunemente noti come *Santa Maria Maddalena* e *Santa Maria Egiziaca*, *L'Assunzione della Vergine*, *La Circoncisione*; Sala Capitolare, pareti: *La resurrezione di Lazzaro*, *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, «San Rocco», probabilmente la pala dell'altare con *L'apparizione di san Rocco* piuttosto che la figura del santo nella parete opposta, *L'ultima cena*, *La preghiera nell'orto*, *La Resurrezione*, *Il battesimo di Cristo*, *L'Adorazione dei pastori*, *L'Ascensione*, *Cristo risana il paralitico*; Sala Capitolare, soffitto: *L'erezione del serpente di bronzo*, *La raccolta della manna*, *Il sacrificio di Isacco* [allora denominato Sacrificio di Abramo], *Giona esce dal ventre della balena*, *La Pasqua degli Ebrei*, *Il peccato originale*; Sala dell'Albergo: *La Crocifissione*.

21 *Cancelleria*, b. 4, 14 luglio 1895, prot. 155.

come ben riassumono le parole dei membri della Commissione incaricata della trattativa:

> Oggi l'artista prende il suo comodo e domani prende il volo per lidi più lontani e la Scuola non deve né può correre dietro all'artista.[22]

Non si rinunciò quindi a un pagamento *una tantum*, ora ridotto e fissato in 500 lire, a cui Alinari non accondiscese, rigettandolo con una sostanziale accusa di grettezza:

> La proposta da me fatta all'Arciconfraternita era tale che essa avrebbe dovuto scorgere di leggeri quanto vantaggio sarebbe ad essa venuto dall'accettarla pienamente senza imporre altre fiscalità che odiose sempre perché di nulla curanti che gli studiosi possano conoscere in ogni luogo i capilavori intralciano e impediscono agli ardimentosi di fare apprezzare tali tesori sono almeno sensibili quando vi è un correspettivo di esclusività che permette di avere maggiore esito in una data edizione. E questo non è il caso della Scuola. Non posso quindi accettare il pagamento di L. 500 e per tal modo renunzio assolutamente ad eseguire la collezione di che nella mia domanda.[23]

Una situazione analoga si ripropose poco dopo quando, il 7 dicembre 1895, lo Studio Naya avanzò a sua volta una cospicua richiesta di riproduzioni, che fu discussa il 29 dicembre successivo.[24]

Facendo tesoro della precedente esperienza con Alinari, la Cancelleria, ribadendo gli obblighi sulla sicurezza delle operazioni, modificò, rendendole più flessibili, le condizioni pecuniarie per la concessione dell'autorizzazione, e chiese un corrispettivo di 100 lire per ognuno dei dipinti da fotografare, a eccezione della *Crocifissione* per la quale ne chiese 200. Considerato il totale delle opere coinvolte, il calcolo si risolveva in una somma di 2.400 lire, a conti fatti maggiore di quella domandata qualche mese prima ai fotografi fiorentini. A essa si sarebbe aggiunto un ulteriore pagamento – da definirsi – qualora si fossero fotografati l'insieme delle sale o altri dettagli decorativi e architettonici. La Cancelleria si premunì inoltre rispetto a un'eventuale controproposta simile nel tenore a quella di Alinari e deliberò

> di permettere tanto alla ditta Naya, quanto ad altro la vendita delle fotografie dei quadri della Scuola di San Rocco, nell'Interno della Scuola stessa, sempreché si rilasci, a favore del sodalizio, lo sconto d'uso; e dando facoltà al Guardian Grande, o chi per esso, di disciplinare il servizio di smercio in modo da offrire reciproche garanzie.[25]

Il 19 gennaio 1896 ne fu informato lo Studio Naya al quale fu anche prospettata l'ipotesi della conclusione di un accordo, ma anch'esso, accettando le condizioni relative alla sicurezza e alla gestione delle riprese, si dichiarò stupito e contrariato rispetto al pagamento richiesto, accusando la Scuola di insensibilità verso i propri beni artistici e i vantaggi che avrebbe potuto trarre consentendone le riproduzioni. Ricordò che in passato gli Alinari e Anderson erano stati autorizzati a riprodurre quelle opere d'arte senza aggravi, che una tassazione sarebbe stata ammissibile – «a parte le considerazioni sull'entità della medesima» – a fronte di una concessione esclusiva, non applicabile però nel caso specifico visto che

> le fotografie delle opere d'arte della Scuola sono già esposte alla vendita p. riproduzioni precedenti di altri e notisi bene che fra coloro che ebbero a riprodurre le dette opere della Scuola si annovera la mia stessa ditta la quale fece p. lo passato delle fotografie così di quadri come dell'assieme delle Sale e dei più importanti dettagli fra cui le famose portelle Filibertiane – mentre la mia domanda attuale non ha di mira se non che di presentare quegli stessi soggetti secondo i sistemi moderni e perfezionati dell'arte fotografica locché esige un nuovo lavoro di riproduzione.[26]

---

22 *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 184 del 25 luglio 1895. La Commissione era composta da Francesco Frattin, Giovanni Paulovich e Nicolò Mayer.

23 Leopoldo Alinari. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 6 agosto 1895, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 192 del 7 agosto 1895. Sulla base di questa ricerca, va dunque rettificato quanto afferma Ciotti 2001, 102 rispetto alla Fratelli Alinari.

24 *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, prr. 269 del 7 dicembre 1895, 26 del 6 febbraio 1896 e 42 del 26 febbraio 1896, nonché *Cancelleria*, b. 4, 29 dicembre 1895, prot. 269. Naya chiedeva di fotografare tutti i teleri della Sala inferiore, quelli delle pareti della Sala Capitolare, il *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, nel soffitto, *La Crocifissione*, *Cristo davanti a Pilato* e *La salita al Calvario* nella Sala dell'Albergo e, infine, *L'Annunciazione* di Tiziano e *La visitazione* di Tintoretto, nelle volte del pianerottolo.

25 *Cancelleria*, b. 4, 29 dicembre 1895, prot. 269.

26 Studio Naya. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 6 febbraio 1896, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 26 del 6 febbraio 1896.

MDCCC 8, 2019, 67-92 | e-ISSN 2280-8841

Figura 4 Carlo Naya, *Venezia. Interno S. Rocco*. [Naya 270]. [Ante 1872] 1890 ca. Negativo, gelatina/vetro, 29,9 x 38 cm. Venezia, Fondazione Musei Civici Venezia, FN000130

Chiedeva infine che la decisione comunicatagli fosse riconsiderata.

Almeno fin dal 1864, infatti, il noto studio fotografico disponeva di una veduta di scorcio della facciata in direzione nord (174) **[fig. 1]** alla quale successivamente ne aggiunse una frontale (174a). Ma soprattutto aveva operato negli interni, a tener fede ai cataloghi, in tre diverse occasioni: una prima, antecedente al 1872 quando aveva fotografato le due sale al pianterreno e Capitolare (270 e 214) **[fig. 4]**, il cancello in bronzo con episodi della vita di san Rocco, di Giuseppe Filiberti (200) e la porta della Sala dell'Albergo (208); una seconda tra il 1872 e il 1875 quando vi aveva aggiunto tre dei rilievi lignei dei dossali della Sala Capitolare con la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità* (214a, 214b, 214c), nonché la parte centrale del grande dipinto della *Crocifissione* (26); e infine tra il 1875 e il 1877 quando aveva fotografato il *Cristo in pietà*, oggi attribuito a Vittore Belliniano, ma allora ritenuto del giovane Tiziano (1116; Tosato 2008; Cavalcaselle, Crowe 1877), esposto nella Sala della Cancelleria: un insieme molto meno consistente di quanto si riproponeva ora di 'rifare' «secondo i sistemi moderni» dell'arte fotografica. Considerato che nei cataloghi Naya non vi è cenno di fotografie ulteriori oltre a quelle ricordate, che valore dare a quell'affermazione?

Pur tenendo conto della non rara parzialità dei dati rilevabili dai cataloghi fotografici del tempo, sembra improbabile che una ricca serie di negativi come quella che lo Studio si riproponeva di ripetere – per di più sostanzialmente a carattere monografico – potesse essere esclusa per tanti anni dal proprio catalogo di vendita. E non si dimentichi che negli anni Settanta dell'Ottocento, il nome di Tintoretto non aveva ancora raggiunto nell'ampio pubblico una posizione stabile, tale da avvicinarlo agli altri grandi nomi della scuola veneziana di pittura e da suggerire al fotografo un impegno importante a San Rocco. Del resto, mentre nel corso della loro attività Carlo Naya e, dopo di lui, coloro

che si avvicendarono nella gestione dello Studio avevano continuamente arricchito il proprio catalogo di soggetti tratti dai più importanti monumenti e collezioni veneziane, non vi è indizio che ciò abbia coinvolto la Scuola di San Rocco oltre a quanto sopra segnalato; né lo stesso pittore appare particolarmente gratificato dall'attenzione di quei fotografi se consideriamo che, nel ventennio o poco più che trascorre dal primo dei cataloghi dedicati alle fotografie dai dipinti originali (Naya 1870), il numero di negativi afferenti a Tintoretto passa da 16 a 30 (Naya 1893), nonostante l'elevato numero di sue opere presenti in città e a fronte invece di incrementi ben più consistenti relativi ad altri artisti, anche dello stesso Giovanni Battista Tiepolo, anch'egli oggetto di una rivalutazione tardiva rispetto ai Bellini, ai Tiziano e ai Veronese, maestri indiscussi del periodo d'oro della pittura veneziana.[27]

Se però si accetta come veritiera l'affermazione sulla presenza di numerose precedenti fotografie, ne consegue che esse dovrebbero collocarsi successivamente alla pubblicazione del catalogo del 1893 (Naya 1893), l'ultimo, tra quelli reperiti, antecedente alla vicenda qui discussa, quando anche lo Studio Naya, come altri studi fotografici, fu impegnato nel rifacimento di molti negativi a seguito dell'adozione dei nuovi materiali di ripresa ortocromatici.[28] Ma non solo non si trova traccia documentaria di una tale eventualità nell'Archivio rocchino, ma non si comprenderebbe nemmeno la necessità di ripetere, alla distanza ravvicinatissima di uno o due anni – inusuale nella pratica dei fotografi del tempo – un lavoro costoso e impegnativo in termini di tempo e denaro.

È molto più probabile che l'affermazione dello Studio Naya debba intendersi non in senso letterale, ma come argomentazione a sostegno di una richiesta dagli esiti dubbi, in un momento in cui l'attenzione verso Tintoretto e la Scuola di San Rocco stava coinvolgendo un pubblico più ampio.

Qualsiasi sia la situazione, il 14 febbraio 1896 la Scuola confermò allo Studio Naya le proprie condizioni, dettate dal Regolamento in vigore che la Cancelleria voleva rigorosamente osservare, giustificando la fermezza col notevole impegno finanziario derivante dal rifacimento del tetto dell'edificio che la obbligava «a ripetere adeguate indennità da chi vuol trarre copie od altro». Si dichiarava disponibile a modificare in tutto o in parte i termini di un eventuale futuro rapporto qualora fosse stata avanzata una nuova domanda, ma «sempre a base di correspettivo fisso, oltre allo sconto per le copie che venissero vendute nella Scuola».

Pur dicendosi dispiaciuto, lo Studio Naya comunicò di non avere altra scelta che quella di continuare a usare i vecchi negativi, rinunciando al loro rinnovo:

> Non le nascondo che mi ero lusingato che la Spett.le Scuola fosse per usarmi una qualche deferenza, trattandosi d'una Ditta Cittadina, mentre ho veduto favorire Ditte venute dal di fuori. Ma ci vuol pazienza![29]

Vista sfumare anche questa trattativa, durante la seduta di Cancelleria del 16 aprile 1896, fu accolta la proposta del Cancelliere Marino Brunetti di incaricare un fotografo a eseguire per conto della Scuola «la fotografia dei locali, dei quadri e di tutti gli oggetti mobili di maggior pregio, in formati diversi sciolti o legati in album» da cui – si disse – sarebbe derivata un'«utilità grandissima». Fu individuato in Oreste Bertani, «valente e modesto» collaboratore dell'editore Ferdinando Ongania, la persona idonea allo scopo, lasciando tuttavia aperta la possibilità di interpellare altri professionisti di provata abilità «per fare opera perfetta e proficua».[30]

Evidentemente i contatti con Bertani non ebbero immediato seguito, o forse fu individuata una diversa possibilità, ma quando il 26 luglio Anderson chiese di completare le riprese degli interni dell'edificio avviate nel 1893, la decisione dell'aprile precedente trovò pronta e positiva conclusione.[31] L'istanza – redatta con tutta evidenza allo scopo di giustificarne formalmente la trattazione nel corso della riunione di Cancelleria di quello stesso giorno – venne approvata assieme alle condizioni di massima di un futuro accordo.[32] Anderson fu

27 In base ai cataloghi del 1870 e 1893, i negativi di opere di Tiziano passarono da 21 a 37, quelli di Giovanni Bellini da 10 a 36, di Paolo Veronese da 30 a 91, di Giovanni Battista Tiepolo da 11 a 40.

28 Le emulsioni ortocromatiche consentivano una traduzione dei colori nei toni di grigio della fotografia più rispettosa della percezione visiva umana.

29 Scuola Grande di San Rocco. Minuta della lettera allo Studio Naya del 14 febbraio 1896; Studio Naya. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 26 febbraio 1896, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, prr. 26 del 6 febbraio e 42 del 26 febbraio 1896.

30 *Cancelleria*, b. 4, 16 aprile 1896, prot. 77.

31 *Lavori*, b. 4/B, fasc. Contratti con la Casa Anderson e modificaz.ni tariffe (d'ora in poi: Contratti Anderson), prr. 164 del 26 luglio 1896 e 206 del 21 agosto 1896.

32 *Cancelleria*, b. 4, 26 luglio 1896, prot. 164. L'argomento, inizialmente non previsto, venne aggiunto all'ordine del giorno durante la stessa seduta, assieme a qualche altro, tutti dichiarati «di riconosciuta urgenza».

e-ISSN 2280-8841

Figura 5 Domenico Anderson, *Venezia – Interno della sala principale della Scuola di S. Rocco*. [Anderson 13655]. [1896] 1920-30 ca. Gelatina/carta, 20,1 × 26,3 cm. Treviso, Collezione Livio Fantina

Figura 6 Domenico Anderson, *Venezia – Esposizione delle reliquie nella festa di S. Rocco*. [Anderson 14080]. [1896] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 19,9 × 25,8 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

Figura 7 Domenico Anderson, *Venezia – Baldacchino – Secolo XVII – S. Rocco*. [Anderson 14087]. [1896] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 19,8 × 25,8 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

Figura 8 Domenico Anderson, *Venezia – Frontone della Scala della Scuola di S. Rocco*. [Anderson 14683]. [1901-2] Ante luglio 1904.Gelatina/carta, 25,9 × 19,5 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

invitato a un incontro per il 31 del mese in cui furono chiariti gli aspetti fondamentali del rapporto da instaurarsi. Fin dal 21 agosto, quando pervenne dal fotografo l'approvazione della bozza di contratto inviatagli,[33] furono date istruzioni all'esattore della tassa d'ingresso di consentire le operazioni di ripresa avendo cura che nulla fosse danneggiato e raccomandando di tener nota precisa di ogni dipinto fotografato. Né in un appunto relativo all'incontro del 31 luglio, né tantomeno nel contratto vi è cenno di pagamento alcuno *una tantum*, che pure era stato chiesto, ma che si rivelava inapplicabile al caso specifico «poiché altri fotografi vend[evano] già molti soggetti della scuola»;[34] mancato introito, però, compensato da un utile sulle vendite del 50% – molto maggiore rispetto allo sconto d'uso – e dal dono di tre copie positive di ogni soggetto.

Attraverso i contatti intervenuti a partire dal decennio precedente, la Scuola si era resa cosciente dell'utilità di disporre per i propri bisogni e fini istituzionali di una collezione di fotografie da vendere ai visitatori; aveva accettato che il corrispettivo *una tantum* richiesto era eccessivo, e comunque non allineato agli usi commerciali del settore; e certo aveva allentato anche l'idea di sospetto che gravava sopra coloro che 'sfruttavano' a proprio esclusivo vantaggio i beni della Scuola. Anderson si era affacciato sulla scena al momento propizio, agendo con una sorta di *dumping* che spiazzò i concorrenti. Come dice la lettera del 14 febbraio 1896 allo Studio Naya, e come emerge chiaramente dal testo e tra le righe dei verbali delle sedute di Cancelleria di quel periodo, le ingenti spese per la manutenzione dell'edificio e delle opere d'arte, e da ultimo l'oneroso impegno del rifacimento del tetto,[35] che si rivelava ormai indilazionabile, concorsero alla conclusione di un'ipotesi affacciatasi già nel decennio precedente.

3 La Scuola Grande di San Rocco e Domenico Anderson

Il contratto stipulato l'8 settembre 1896[36] prevedeva la concessione al fotografo del permesso di riprodurre «tutti i quadri, sculture ed oggetti mobili di proprietà del Sodalizio»[37] escludendone da allora chiunque altro,[38] e l'installazione di una rivendita di quelle fotografie all'interno della Scuola. Il locale più adatto fu individuato nel vestibolo al pianterreno, dove vennero esposti i campionari[39] e dove fu conservato il deposito in giacenza, affidato per la gestione all'esattore della tassa d'ingresso. Verifiche periodiche e straordinarie venivano condotte per accertare la regolare gestione del servizio e della tenuta del registro giornale di carico e scarico che assicurava l'esatta situazione quotidiana dei movimenti e della consistenza del deposito. Il personale coinvolto nella vendita venne gratificato con una compartecipazione all'utile proporzionata all'impegno richiesto a ognuno.[40]

Come si è detto, il contratto con Anderson ebbe durata lunghissima. Visto il suo regolare e positivo andamento e la correttezza e disponibilità sempre mostrate dal fotografo, il 23 settembre 1901 esso fu rinnovato a tutto dicembre 1906, e così avvenne, di quinquennio in quinquennio, fino agli anni cinquanta del Novecento,[41] con qualche piccola va-

33 L'unica modifica suggerita da Anderson alla bozza di contratto riguardava il numero minimo di fotografie da tenere in giacenza, indicato dalla Scuola in 100 copie per ogni soggetto, che il fotografo giudicava eccessivo e ammissibile per le sole fotografie di grande smercio, mentre per le altre suggerì un quantitativo inferiore, onde evitare il loro deterioramento nel tempo. Domenico Anderson. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 20 agosto 1896, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Contratti Anderson, pr. 206 del 21 agosto 1896.

34 *Cancelleria*, b. 4, 27 dicembre 1896, prot. 271.

35 Il lavoro fu definitivamente approvato, dopo lungo tempo, nella seduta di Cancelleria del 14 luglio 1895 (prot. 67), la stessa in cui si discusse la domanda di Leopoldo Alinari e in cui furono apportate alcune modifiche al Regolamento.

36 Il contratto fu ratificato nella seduta di Cancelleria del 27 dicembre 1896, durante la quale furono definite le modalità salienti di svolgimento del servizio. *Cancelleria*, b. 4, 27 dicembre 1896, prot. 271.

37 *Cancelleria*, b. 4, 27 dicembre 1896, prot. 271.

38 In realtà, nel corso del tempo, vi furono non poche eccezioni a questa regola, sulle quali non è qui possibile soffermarsi.

39 Inizialmente le fotografie vennero esposte fissate singolarmente su cartoni. Successivamente, vi furono affiancati degli album che ne consentivano una migliore conservazione. Con l'aumentare dei soggetti e delle tipologie materiali, i campionari occuparono anche le panche marmoree della Sala inferiore **[fig. 10]**.

40 La ripartizione dell'utile fu decisa nel corso della seduta di Cancelleria del 27 dicembre 1896 come segue: al Cancelliere responsabile il 10%; il 7% all'esattore della tassa, il 5% all'usciere della sala superiore e il 3% al nunzio di chiesa. Nel corso del tempo queste percentuali subirono poi alcune modifiche.

41 Queste le date di rinnovo dei contratti con la ditta Anderson: 23 settembre 1901, proroga a tutto dicembre 1906; 19 gennaio 1907, proroga al dicembre 1911; 14 maggio 1912, proroga al dicembre 1916; 16 dicembre 1916, proroga a dicembre 1921; 11 gennaio 1922, proroga al dicembre 1926; 16 gennaio 1927, proroga al dicembre 1931. Dopo quest'ultimo, il Repertorio degli atti sog-

riazione in alcune delle condizioni, ma non intaccandone la parte sostanziale.[42]

La vendita fu concretamente avviata il 24 marzo 1897, inizialmente per le sole fotografie 'all'argento' di formato normale (20 × 26 cm) e foglio (56 × 42 cm circa), estesa nel 1901 alle fotografie 'al carbone' e nel 1903 a quelle 'al platino'.[43] Vi si aggiunse anche un formato intermedio tra i due denominato 'stranormale' (40 × 30 cm),[44] entrato nel deposito alla fine del 1903.[45] Sul verso delle fotografie veniva apposto un timbro a punzone della Scuola che oggi consente di identificare quegli esemplari.

Anderson condusse una prima consistente serie di riprese tra la fine dell'estate e l'autunno del 1896, subito dopo la sigla del contratto, quando fotografò gran parte dei dipinti di Tintoretto della Scuola, di presunto maggior interesse per i visitatori.[46] Globalmente, la collezione comprendeva ora i teleri della Sala al pianterreno, a esclusione dell'*Assunzione della Vergine*, quelli alle pareti della Sala Capitolare, i cinque del comparto centrale del soffitto e sette degli otto ovali disposti lungo il perimetro, escluso *La Pasqua degli Ebrei*, oltre a due delle tele a losanga a essi intercalate, di Giuseppe Angeli, con *Elia sul carro di fuoco* (13726) e *Sansone beve dalla mascella dell'asino* (13674) allora ritenute autografe di Tintoretto.[47] Vi si aggiungevano quelle della Sala dell'Albergo: le quattro sulla Passione di Cristo e, per il soffitto, il *San Rocco in gloria* (13741), l'ovato raffigurante *La Felicità* (13742), e due delle tele mistilinee con figure femminili (13743-4). Fotografò inoltre l'*Annunciazione* di Tiziano (13830) e la *Visitazione* di Tintoretto (13654) che si trovavano nelle arcate del pianerottolo dello scalone d'onore,[48] la Sala Capitolare nel suo insieme (13655) **[fig. 5]**, qualche dettaglio dei dossali in legno scolpiti da Francesco Pianta[49] e il cancello in bronzo di Giuseppe Filiberti (14078), oltre ad alcuni oggetti del Tesoro.[50] Per qualche dipinto previde dei dettagli: ben nove erano quel-

getti a registrazione (*Protocolli*, b. 2) da cui i dati derivano, non riporta altre annotazioni. Una corrispondenza del luglio-agosto 1955 con la Fratelli Alinari fa tuttavia riferimento al contratto ancora in essere con Anderson (*Miscellanea*, b. 1, fasc. Varie 1950-1955, pr. s.nr.). La ditta fiorentina aveva chiesto l'autorizzazione a fotografare il *Cristo portacroce* di Giorgione, già in chiesa, che all'epoca della richiesta era esposto a Palazzo Ducale, alla mostra *Giorgione e i giorgioneschi* (11 giugno - 23 ottobre 1955). Cf. Zampetti 1955.

42 Le modifiche salienti riguardarono l'ampliamento della gamma delle tipologie di positivi in vendita, qualche variazione nella percentuale dell'utile per la Scuola, l'assunzione del costo delle spese postali di spedizione delle fotografie da Roma a Venezia e poco altro.

43 Con la definizione di fotografie all'argento i documenti identificano tipologie materiali diverse, attualmente definite su carta albuminata e alla gelatina. La distinzione oggi standardizzata in ambito conservativo, diversa da quella allora in uso, ha riguardo al legante usato per 'fissare' sul supporto cartaceo i sali d'argento responsabili dell'immagine fotografica che, per gran parte dell'Ottocento, ma anche oltre, fu costituito da albumina ricavata da uova e trattata opportunamente, sostituita poi dalla gelatina. Alquanto elaborato e costoso era il procedimento al carbone, capace però di risultati di ottima qualità e che consentiva l'uso di toni cromatici diversi. Complessa, e qui non dettagliabile, comunque di scarsa rilevanza ai fini di questo testo, è la situazione relativa alle fotografie che i documenti definiscono 'al platino'. Ci si può limitare a dire che, a giudicare dalle fotografie conservate nell'Archivio storico della Scuola grande di San Rocco – oltre a quelle facenti parte dell'inventario (vedi *infra*), un centinaio di esemplari in *Miscellanea*, b. 7 – non si trattava di stampe realizzate secondo questo raffinato procedimento, ma di normali fotografie alla gelatina con una finitura di superficie matt che forse, allora, in assenza delle alterazioni conservative nel frattempo intervenute, richiamava i toni puri ottenibili con il procedimento al platino. A partire dal primo dopoguerra, sia le fotografie al carbone che quelle 'al platino' furono sostituite con stampe realizzate con procedimenti succedanei denominati carboneide e platinoide sui quali non si hanno notizie bibliografiche. Nei documenti, le tradizionali denominazioni non subirono modifiche.

44 La denominazione di questo formato varia nei documenti, che prevedono anche i termini 'mezzo foglio' ed 'extra'. Quest'ultimo fu inizialmente usato anche per il formato foglio.

45 Dal registro di carico e scarico delle fotografie si rileva che il deposito di quelle al carbone fu aperto con gli usuali formati normale e foglio il 20 novembre 1901, mentre le fotografie 'al platino' furono prese in carico il 6 settembre 1903. *Lavori*, b. 3, registro *Carico e scarico conti di vers*[amento] *e di riparto, spese speciali delle fotografie Anderson*, alle due voci, e *P*[rocesso] *V*[erbale] *del riscontro oggi fatto al deposito delle fotografie Anderson*, pr. 118 del 12 maggio 1904, cc. varie.

46 Un comodo schema di riferimento per la disposizione e i soggetti dei teleri è in Valcanover [1983] 2010, 14, 40, 104.

47 È noto da tempo che gli otto scomparti a chiaroscuro di forma romboidale che corrono lungo il perimetro del soffitto della Sala Capitolare, intercalati agli ovali, allora e per lungo tempo ancora ritenuti autografi di Tintoretto, sono in realtà rifacimenti settecenteschi di Giuseppe Angeli (Rossi 1978, 265).

48 I due dipinti rimasero per lungo tempo in quella sede. Nel 1937, nell'intento di renderli più visibili, furono tolti d'opera ed esposti variamente su cavalletto. Recentemente, dopo il rifacimento dell'impianto d'illuminazione nella Scuola, sono stati ricollocati nel loro sito originario.

49 Si tratta dei seguenti soggetti: *Mercurio* (14072), il *Piacere onesto* (14073), *Cicerone oratore in difesa della Scultura* (14075), allora ritenuto ritratto di Francesco Pianta, *Tintoretto ('Giacomo Robusti per la Pittura')* (14074), lo scomparto con la *Libreria* tra *Furore* e *Spia* (14076) e un dettaglio della spalliera scolpita nella Sala dell'Albergo (14079).

50 Per il Tesoro furono fotografati: l'Espositorio delle reliquie nella Sala dell'Albergo, predisposto in occasione della festa di san Rocco (14080) **[fig. 6]**, il Reliquiario del dito di Sant'Andrea (14081), il Calice, la Croce astile e la Patena di Antonio Beviforte dal Banchetto (14082, 14086 e 14091), la Stola e la Coperta di leggio ricamate in oro (14083), la parte di Manto funebre del XVIII secolo (14084), la Croce processionale del sec. XV (14085), il Baldacchino cerimoniale (14087) **[fig. 7]**, le due Paci di Nicolò della

li della *Crocifissione*, opera capitale di Tintoretto e della stessa Scuola Grande.[51]

Ma il lavoro non era completo; soprattutto la chiesa non era stata fotografata. Su sollecitazione della Cancelleria, Anderson aveva promesso di occuparsene tra l'agosto e il settembre 1901, ma non è chiaro se ciò sia effettivamente avvenuto, o in quale misura.[52]

Si possono infatti datare attendibilmente a quei mesi le riprese del *Cristo portacroce* di Giorgione (11594),[53] allora collocato sull'altare dell'abside destra, in chiesa, e dei due dipinti di Giovanni Battista Tiepolo, *Agar e Ismaele soccorsi dall'angelo* (11640) e *Abramo visitato dagli angeli* (11641) conservati nel Tesoro,[54] mentre non vi è sicuro riscontro dell'esecuzione di altri negativi, che pure non si possono escludere. Vi provvide comunque entro l'anno successivo e, pur in assenza di elenchi specifici, si possono ipotizzare con buona sicurezza i soggetti fotografati entro quel biennio.[55] Si tratta di parecchie riprese relative soprattutto a opere e dettagli scultorei e architettonici della chiesa e della Scuola, e a tre dipinti: *La Piscina probatica* di Tintoretto (11593) **[fig. 13]**[56] e il dettaglio con la testa di Cristo del *Portacroce* di Giorgione (14756), nonché del *Cristo in pietà* di Vittore Belliniano (14772) **[fig. 9]**, nella Sala della Cancelleria.[57]

Un terzo gruppo di riprese fu effettuato nel 1903-4 in concomitanza di una specifica commissione assegnata al fotografo sulla quale conviene soffermarsi, seppur brevemente.

Fin dal 1901 (ma già molto prima, nel 1881) la Scuola aveva rilevato l'opportunità di rinnovare l'inventario generale dei propri beni, non più rappresentativo considerate le variazioni intervenute nel tempo al patrimonio mobile e immobile.[58] La caduta del Campanile di San Marco (14 luglio 1902), con lo sconcerto e il clamore suscitato, non solo il città, e il timore che ne seguì per la stabilità di altri monumenti, indusse ad accelerare il progetto. Nel corso della seduta di Cancelleria del 25 luglio 1902 si decise quindi di chiedere alle auto-

Croce (14088-9) e l'Altarolo portatile del 1430 ca. (14090). Il 2 febbraio 1897, Anderson trasmise alla Scuola alcune fotografie degli oggetti del Tesoro e dei dettagli scultorei perché vi fosse indicato a tergo il nome dell'autore e il soggetto rappresentato, necessari per predisporre le didascalie da stamparsi sotto a ogni stampa positiva. *Lavori*, b. 3, pr. s.nr. del 2 febbraio 1897. L'inclusione del Tesoro nel percorso di visita avvenne solo il 15 ottobre 1901, molto dopo, quindi, dell'epoca in cui Anderson ne fotografò alcuni oggetti. Cf. *Amministrazione*, b. 2/C, *Resoconto morale dell'esercizio 1901* e *Cancelleria*, b. 5, 29 dicembre 1901 prot. 306.

51 Cf. *Elenco fotografie in deposito all'Esattore*, 20 marzo 1897, e [Elenco di giacenza 9 maggio 1897], *Lavori*, b. 3, fasc. Atti e memorie. Si può supporre che i due documenti comprendano anche le fotografie realizzate nel 1893.

52 Il 6 giugno 1900, la Scuola aveva chiesto al fotografo quali fossero le sue intenzioni rispetto alle fotografie della chiesa, informandolo che, qualora egli non ne fosse interessato, vi avrebbe provveduto per mezzo di altro professionista. Scuola Grande di San Rocco. Minuta della lettera a Domenico Anderson del 6 giugno 1900; Domenico Anderson. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 10 giugno 1900. *Lavori*, b. 4/B, fasc. Contratti Anderson, prr. nrr. 151 del 7 giugno e 156 del 12 giugno 1900, e *Lavori*, b. 4/B, pr. 221 del 12 luglio 1901.

53 Il dipinto è stato nel tempo variamente attribuito a Tiziano e Giorgione. Fino all'inizio degli anni cinquanta del Novecento si trovava sull'altare dell'abside destra, in chiesa, completo della lunetta tizianesca con il *Padre eterno con angeli e simboli della passione*. Venne successivamente sostituito dalla tela di Felice Carena che raffigura *San Pio X e due confratelli* (Ceschi 2008; Chiari Moretto Wiel 2002).

54 *Bilancio delle fotografie Anderson affidate all'Esattore sig. Francesco Ponga*, 20 aprile 1902, *Amministrazione*, b. 5, fasc. 1902, pr. [84] del 23 aprile 1902. I due dipinti di Tiepolo si trovano ora nel primo pianerotto delle scale che conducono al Tesoro.

55 Nell'elaborazione si è tenuto conto dei documenti di seguito elencati, confrontati con il catalogo pubblicato dal fotografo nel 1903 (Anderson 1903): *Esistenza a tutto 21 marzo 1898* [elenco di giacenza], *Lavori*, b. 3, fasc. denominato 'fotografie'; *Bilancio delle fotografie Anderson affidate all'Esattore sig. Francesco Ponga*, 20 aprile 1902, *Amministrazione*, b. 5, fasc. 1902, pr. [84] del 23 aprile 1902; *Fotografie al Platino mancanti* e *Distinta dei nuovi soggetti delle fotografie D.A.*, ambedue in *Lavori*, b. 4/B, fasc. Richieste di fotografie e relative evasioni (d'ora in poi: Richieste di fotografie), rispettivamente prr. 353 del 28 agosto 1903 e 368 del 22 settembre 1903; *Bilancio delle fotografie «Anderson» affidate al s. Francesco Ponga Esattore della tassa. Processo all'argento*, 15 luglio 1903 e *Fotografie rinvenute presso il sig. Ponga Francesco nella verifica del 12 maggio 1904*, ambedue in *Lavori*, b. 3, pr. 118 del 12 maggio 1904.

56 L'inclusione del dipinto in questa fase delle riprese presenta alcuni dubbi, ed è possibile che la sua datazione debba essere, seppure di poco, posticipata.

57 Per la chiesa, oltre ai due dipinti, furono fotografati la facciata (14545), la lunetta di Giuseppe Marchiori raffigurante la *Gloria di San Rocco*, allora nel timpano del portale principale (14546) e ora murata nella parete sinistra dell'abside destra (Rossi 2014, 97-101), le due statue della controfacciata con *Santa Cecilia* e *Davide* (14548-9) dello stesso Marchiori, e l'altare maggiore (14547). Per la Scuola invece, la facciata con inquadratura frontale (14676) e di scorcio (14677), il portale principale d'ingresso (14678), due delle finestre della facciata del primo e secondo ordine (14679-80), l'edicola e la finestra nella facciata posteriore sud-ovest (14681), una veduta della Sala inferiore (14682), l'arcone dello scalone monumentale ripreso dalla Sala Capitolare in direzione del pianerottolo (14683) **[fig. 8]**, il prospetto rivolto al Capitolo della porta della Sala dell'Albergo (14684), la prima delle due finestre nella parete sud-ovest della Sala stessa (14685), due dettagli con i putti nel coronamento del cancello in bronzo di Giuseppe Filiberti (14686-7), oltre a tre delle sculture del dossale di Francesco Pianta raffiguranti lo *Scandalo e Scrupolo*, allora ritenuta allegoria della Fama (14688), la *Scienza* (14689), l'*Ignoranza* (14690), e la porzione nella parete sud-est comprendente le raffigurazioni dell'*Onore* e dell'*Avarizia* (14691).

58 *Amministrazione*, b. 4, pr. 260 del 21 agosto 1901 e *Cancelleria*, b. 32 ant., 8 settembre 1881, O.d.G. nr. 5.

rità competenti la pianta della Scuola, della chiesa e dei fabbricati contigui, nonché

> di far riprodurre, mediante la fotografia, scuola, chiesa e fabbriche attigue, tanto p. la parte esterna, quanto p. l'interna, l'una e l'altra in tutti i più minuti dettagli possibili

e inoltre «di rinnovare, coordinare e controllare l'inventario generale dei beni mobili ed immobili posseduti dal Sodalizio».[59]

Il materiale lavoro di compilazione fu avviato nel luglio del 1903, e fu completato poi l'anno successivo. Ad Anderson fu chiesto di fornire i positivi di ognuno dei soggetti disponibili, che furono inseriti quale parte integrante del documento; e altri gliene furono commissionati. Oltre alla puntuale descrizione degli oggetti mobili e immobili, l'inventario comprende infatti 132 fotografie, dodici delle quali realizzate su commissione specifica della Scuola, essendo esse – evidentemente – poco interessanti per il fotografo ai fini commerciali.[60] In realtà, nonostante il loro numero elevato, esse non descrivono visivamente il patrimonio con la puntalità deliberata dalla Cancelleria, ma solo i dipinti, gli oggetti e i decori architettonici e scultorei principali. Ma la veste materiale assunta dal documento, l'aggiunta delle fotografie e le ampie descrizioni di non poche delle voci inscritte, ne arricchiscono la valenza amministrativa e ne fanno un oggetto di valore storico-politico, atto a confermare l'importanza dell'Arciconfraternita nell'ambito della vita artistica e sociale cittadina.

Fu in questa occasione che Anderson eseguì almeno diciassette ulteriori negativi che entrarono a far parte del nucleo attinente San Rocco. Riguardano alcuni altri dipinti presenti in chiesa: i due di Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova il legno della croce* (22565) e *San Francesco di Paola risana un bimbo morto* (22566), il *San Antonio riattacca il piede a un giovanetto* di Francesco Trevisani (22573; indicato da Anderson e nei documenti come *San Rocco*, di Sebastiano Ricci) e il *San Martino e san Cristoforo* del Pordenone (22563-4), nonché l'*Annunciazione* (22567) e il *San Rocco risana gli appestati*, di Tintoretto (22568-70). Della Scuola fotografò l'*Assunzione della Vergine* nella Sala terrena, che ancora mancava (22574), e il *Ritratto di confratello* (Massimi 1997; Zenkert 2008; Chiari Moretto Wiel 2018b) ritenuto allora un autoritratto di Tintoretto (22562), oltre ad alcuni altri dettagli dei rilievi lignei nella Sala Capitolare, e a qualche oggetto del Tesoro e di arredo cerimoniale.[61]

Negli anni seguenti non sono documentate ulteriori riprese, e il suo intervento a San Rocco nell'agosto del 1913, su cui manca ogni informazione significativa, sembra doversi riferire al rifacimento di alcuni negativi piuttosto che all'ottenimento di nuovi soggetti; e questo probabilmente avvenne altre volte dopo di allora.[62]

59 *Cancelleria*, b. 5, 25 luglio 1902, prott. 167, 171 e 166.

60 Si tratta delle seguenti: *San Rocco in gloria* di Francesco Fontebasso, nel soffitto della sacrestia, in chiesa (383); il vestibolo della Sala terrena (390); due dei capitelli e le basi di due colonne della stessa Sala, una delle quali raffigurante un *Busto virile dionisiaco* (392-3 e 394-5); una delle finestra del pianerottolo dello scalone (408); i due rilievi che ornano la base dei pilastri dell'arcone della Sala Capitolare con il *Sacrificio di Isacco* e *La cacciata dal Paradiso terrestre* (410-11) **[fig. 11]**; e infine quattro dei pannelli con le storie di san Rocco, di Giovanni Marchiori – *San Rocco visita l'ospizio di Acquapendente*, *San Rocco risana gli appestati*, *San Rocco benedetto dal padre* e *San Rocco distribuisce le sue ricchezze ai poveri* – nella Sala Capitolare (418-19). L'identificazione di un dodicesimo soggetto lascia qualche dubbio. A giudicare dall'Inventario, esso si deve identificare con la *Salita al Calvario*, nella Sala dell'Albergo (476), la cui fotografia fu apparentemente inserita in un secondo tempo, ma che in realtà già faceva parte del nucleo disponibile fin dal marzo 1897. Una possibile risposta a questa incongruenza è che il dipinto sia stato rifotografato a seguito del restauro a cui fu sottoposto nel 1904, proprio nei mesi in cui si stava completando l'Inventario. Questo giustificherebbe la nuova ripresa e la sua inclusione tardiva (?) nel documento. Se così fosse, essa evidenzierebbe lo zelo con cui la Cancelleria intendeva documentare il proprio patrimonio, a cui – evidentemente – il fotografo era meno interessato. Sulla predisposizione dell'Inventario cf. *Cancelleria*, b. 5, 25 luglio 1902 prot. 158; 8 dicembre 1902 prot. 206; 5 giugno 1903 prot. 71; 16 luglio 1903 prot. 271; 22 novembre 1903 prot. 271; 28 febbraio 1904 prot. 43; 5 luglio 1904 prot. 114; e inoltre *Amministrazione*, b. 2/C, Resoconti morali degli anni 1902, 1903, 1904, 1906 e 1907, nonché *Lavori*, b. 3, prr. 421 del 18 novembre 1903 e 89 del 21 marzo 1904. Ricca e complessa è anche la documentazione relativa al restauro del dipinto su cui cf. da ultimo *Cancelleria*, b. 5, 5 luglio 1904, prot. 145.

61 Gli altri soggetti fotografati in questa occasione sono: una porzione della spalliera nella Sala Capitolare comprendente il rilievo *Tintoretto ('Giacomo Robusti per la Pittura')* di Francesco Pianta (22880); due porzioni dei pannelli lignei con storie della vita di San Rocco di Giovanni Marchiori (22881-2); una seconda inquadratura del Baldacchino cerimoniale del XVII secolo (22883); il fanale processionale del 1748 (22884); le portelle dell'armadio centrale del Tesoro (22885) **[fig. 12]**. *Lavori*, b. 4/B, fasc. Richieste di fotografie, *Distinta dei nuovi soggetti delle fotografie D.A.*, pr. [368 del 22 settembre 1903]. L'elenco fa parte di un corposo insieme documentale e non è datato, ma la sua collocazione consente di stabilirne la funzione e il contesto archivistico. Queste fotografie, tutte presenti tra le pagine dell'Inventario, non sono elencate nel catalogo che il fotografo pubblicò nel 1903, probabilmente per la concomitanza con le riprese ma, per motivi non noti e difficili da ipotizzare, mancano anche nel successivo del 1907 (Anderson 1907), e se ne trova traccia solo a partire dal 1915 (Anderson 1915). Una situazione analoga si riscontra per il dettaglio della *Crocifissione* che mostra il gruppo di persone a sinistra della croce (13736), documentato fin dal 1897 ma presente nei cataloghi del fotografo solo dal 1907.

62 *Lavori*, b. 4/B, fasc. Richieste fotografie, pr. 49 del 20 gennaio 1914. Quasi tutti i soggetti relativi alla Scuola Grande elencati nel supplemento al catalogo pubblicato nel 1921 (Anderson 1921), a eccezione della *Crocifissione* e del dettaglio centrale del dipin-

e-ISSN 2280-8841

Figura 9 Domenico Anderson, *Venezia – Gesù con la corona di spine – Scuola del Tiziano – S. Rocco*. [Anderson 14772]. [1901-2] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 19,7 × 25,9 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

Figura 10 Domenico Anderson, Base di una colonna della Sala terrena. 1903-4. Gelatina/carta, 25,6 × 19,7 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

Figura 11 Domenico Anderson, *Bassorilievo rapp*[resentan]*te: Il Sacrificio di Abramo, Scarpagnino*. 1903-4. Gelatina/carta, 19,7 × 25,7 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

Figura 12 Domenico Anderson, *Venezia – Sportelli della vetrina centrale del Tesoro – Scuola di S. Rocco*. [Anderson 22885]. [1903-4] 1920-30 ca. Gelatina/carta, 26,1 × 20,1 cm. Treviso, Collezione Livio Fantina

Ma parecchi anni dopo, la grande mostra su Tintoretto tenutasi a Ca' Pesaro nel 1937 (Barbantini 1937), fornì l'opportunità per accrescere ulteriormente il numero di negativi sulla Scuola.

L'importante evento fu stimolo – non solo per Anderson – per rivisitare la produzione pittorica tintorettiana, comprese le opere dell'Arciconfraternita (Anderson 1938).[63]

Per l'occasione fu fotografato qualche altro dipinto,[64] ma le nuove riprese si espressero soprattutto in una grande attenzione ai dettagli **[figg. 15-19]**: l'*Annunciazione* nella Sala terrena della Scuola (13646) e la *Fuga in Egitto* (13648) ne acquisirono due ciascuno (40580-1 e 40586-7); l'*Adorazione dei pastori* (13664) ne ebbe tre (40599-601); quattro l'*Adorazione dei Magi* (40582-5); la drammatica scena della *Strage degli innocenti* (13649) ben sei (40588-93) e al *Cristo davanti a Pilato* (13737), che già disponeva del particolare della figura di Cristo (13738), venne aggiunto il primo piano del volto (40612). La *Piscina probatica*, in chiesa, sottoposta per l'occasione a un radicale restauro che ne mutilò le parti perimetrali **[fig. 14]**,[65] richiese nessariamente una nuova ripresa che documentasse il recente aspetto del dipinto, ma vi furono aggiunti anche cinque dettagli (40633-7). Per la *Crocifissione* (13640), ai nove già disponibili fin dal 1897 (13641-2 e 13730-6), se ne sommarono otto (40613-20) in una sorta di penetrazione ideale in ogni anfratto dell'opera. E si potrebbero citare altri esempi.

Questo trattamento non riguardò solo i dipinti della Scuola, né solo quelli di ispirazione corale o più ricchi di scene apprezzabili autonomamente, come ad esempio la *Crocifissione*, e se l'evento espositivo ne fu senza dubbio lo stimolo contingente, ruolo importante ne ebbe la nuova considerazione critica sull'opera del pittore. La straordinaria galleria di figure e ritratti dei protagonisti delle scene pittoriche che le nuove fotografie di Anderson ponevano sotto gli occhi dei fruitori sollecitava l'osservazione lenta e attenta. Ognuna di esse mette in risalto un'azione, una fisionomia, un atteggiamento, l'espressione di un sentimento, raccogliendo così un'ampia gamma dei concetti che il pittore aveva voluto esprimere. Proponevano inoltre nuovi sguardi prima non immaginati e invitavano a un giudizio più articolato che consentiva di meglio valutare le specificità della pennellata tintorettiana, che tanto impegnò studiosi e critici.[66] Ma anche dove esse non palesano un diretto o esclusivo interesse scientifico, quelle fotografie furono un modo per diffondere presso l'ampio pubblico la complessità del pensiero e delle processo creativo di Tintoretto.

La tendenza alla proliferazione di dettagli nella riproduzione delle opere d'arte era in atto già da decenni e si andava diffondendo di pari passo alla diffusione dell'uso della fotografia, come ben mostra l'esempio di Tintoretto; ma vi furono anche delle eccezioni. La sezione centrale della *Crocifissione*, con il Cristo in croce e il gruppo dei dolenti ai suoi piedi, fu tra i soggetti più ricercati dai fotografi. Quando tra il 1872 e il 1875, molto prima dei fatti qui considerati, Carlo Naya fotografò il dipinto, si limitò a questa scena rinunciando a riprodurne l'insieme[67] non tanto per gli ostacoli rappresentati dalle ottiche allora in uso, inadeguate rispetto al luogo in cui è collocata l'opera,[68] bensì per l'autonomia visiva e il valore emotivo

to, non devono intendersi come un incremento della collezione, poiché da tempo essi vi facevano parte, ma piuttosto come sostituzione di vecchi negativi resasi evidentemente necessaria. Per i due citati, in base a quanto il catalogo comunica (Anderson 1921, 1), fu previsto un formato maggiore a quello già in uso: il doppio foglio (60 × 88 cm) e/o il *très grand format* (110 × 87 cm).

63 Alcune opere di Tintoretto appartenenti all'Arciconfraternita furono esposte alla mostra: la *Visitazione* e tre dei dipinti della chiesa: *La Piscina probatica*, *San Rocco risana gli appestati* e *San Rocco in carcere confortato da un angelo* (Barbantini 1937, 87-90 e 128-33). In quell'occasione fu consentito ai Fratelli Alinari di fotografarli.

64 Si tratta del *San Rocco in carcere confortato da un angelo* (40644), in chiesa, de *La Pasqua degli Ebrei* (40631) e del *San Rocco* (40623) nella Sala Capitolare; di cinque delle allegorie del soffitto nella Sala dell'Albergo: delle Scuole della Misericordia (40626) e della Carità (40628), nonché della *Fede* (40627), *Liberalità* (40629) e *Verità* (40630).

65 È noto che, in occasione della mostra, fu condotta un'importante campagna di restauri sulle opere del pittore. La *Piscina probatica* subì un intervento radicale che eliminò le parti del dipinto che si ritenevano aggiunte nel 1729 da Santo Piatti. Molto recentemente, il riesame della disposizione del ciclo tintorettiano nella chiesa ha prodotto un'intelligente nuova situazione che tiene conto dell'intera storia del dipinto. Su questo cf. Moschini 1940, Rossi 1978, Chiari Moretto Wiel 2018a.

66 «Difatti, le sue pennellate, davvero più tratti che macchie, affermano una propria indipendente direzionalità, sottraendosi alla complicità pittorica necessaria a una rappresentazione fondata sull'illusione figurativa. I suoi colpi restano le tracce del pennello, cioè il segno del movimento della mano, e non si annullano in una finzione mimetica; i colori, con lo spessore e la sostanza del veicolo, non si trasformano volontieri [sic] in altra materia naturale, come carne, pelle, stoffa, ecc.» (Rosand 1996, 133).

67 Naya offriva però l'intero del dipinto come riproduzione tratta da una stampa di traduzione, presente nei suoi cataloghi almeno fino al 1893.

68 Le ampie dimensioni del dipinto rapportate a quelle della Sala dell'Albergo non consentivano allora la ripresa in un unico negativo. In casi analoghi, o simili, era d'uso comporre, su un unico supporto, le stampe positive parziali accostate l'una all'altra in modo da ricreare l'unità del soggetto.

Figura 13 Domenico Anderson, *Venezia – La probatica piscina – Tintoretto – Chiesa di S. Rocco*. [Anderson 11593]. [1901-2] 1910 ca. Albumina/carta, 20 × 26 cm. Bologna, Fondazione Federico Zeri, 97718
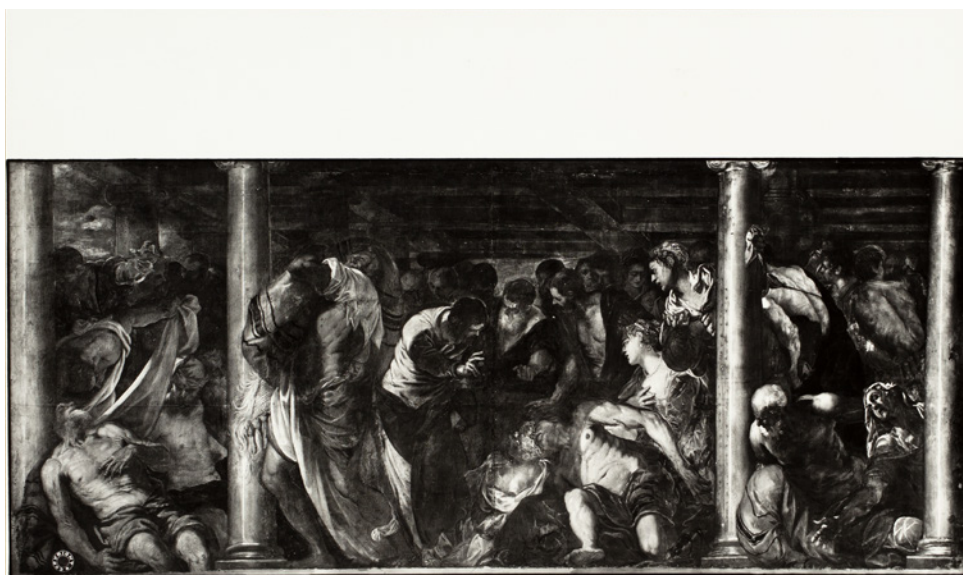
Figura 14 Ditta Anderson, *Venezia – La probatica piscina – Tintoretto – Chiesa di S. Rocco*. [Anderson 11593]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 19,2 × 25,8 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 795

e-ISSN 2280-8841

Figura 15 Ditta Anderson, *Venezia – Part. della probatica Piscina – Tintoretto – Chiesa di S. Rocco*. [Anderson 40634]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 25,5 × 20 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 802

Figura 16 Ditta Anderson, *Venezia – Part. della probatica Piscina – Tintoretto – Chiesa di S. Rocco*. [Anderson 40635]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 25 × 19,7 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 803

Figura 17 Ditta Anderson, Dettaglio da: Tintoretto, *Crocifissione*. Venezia, Scuola Grande di San Rocco. [Anderson 40616]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 25,1 × 20 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte. 89B 12

Figura 18 Ditta Anderson, Dettaglio da: Tintoretto, *San Rocco in carcere confortato da un angelo*. Venezia, Chiesa di San Rocco. [Anderson 40645]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 19,4 × 26 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 811

Figura 19 Ditta Anderson, Dettaglio da: Tintoretto, *L'Adorazione dei Magi*. Venezia, Scuola Grande di San Rocco. [Anderson 40585]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 19,2 × 26 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 89A 745

della scena, quella in cui si concentra il messaggio religioso, il pathos si esprime in modo più efficace e più immediato è il coinvolgimento emotivo. E come questa, non poche tra le fotografie di dettagli prodotte nel tempo rivelano l'intenzione preponderante di toccare la sensibilità più intima degli osservatori.

4 Andamento delle vendite

Dal cospicuo, seppure lacunoso materiale contabile relativo allo smercio delle fotografie, emerge che una fase molto proficua per le vendite fu il decennio a cavallo del 1910. Poi la guerra fermò tutto, e colpì fortemente le attività della Scuola, come quelle del fotografo e naturalmente della città e dell'intero Paese. Sparsi qua e là tra le carte del periodo bellico ci si imbatte in notizie minute, brevi dati o lunghe relazioni, che feriscono l'intelligenza di chi le guarda e le legge, testimoni dell'assurdità di quanto avvenne, delle energie, delle ricchezze e degli ideali buttati al vento in una tragedia insensata.

Allo scoppio della guerra la Cancelleria e i confratelli sembrarono non percepire a fondo il dramma che si stava abbattendo sull'Italia e i pericoli che incombevano su Venezia e i suoi tesori d'arte. Vennero inizialmente adibiti un sottoscala e il locale degli Scrigni, al pianterreno, a custodia dei dipinti e degli oggetti preziosi (Zanon 2015).[69] Ma arrivò l'ordine della Soprintendenza che esortò l'asporto delle opere d'arte e il loro trasferimento in luogo più sicuro. Si rinnovò il timore, non del tutto sopito, che si stesse procedendo sotto mentite spoglie a una espropriazione strisciante alla quale la Scuola intendeva opporsi a ogni costo. Alla fine la situazione fu insostenibile e fu giocoforza staccare dai soffitti e dalle pareti i dipinti, arrotolarli, chiuderli in grandi casse e affidarli alle autorità perché fossero trasportati a Firenze dove furono ricoverati al Bargello. Del materiale consegnato fu predisposto un elenco dettagliato a cui furono allegate – a maggior sicurezza – 48 fotografie. Il Cancelliere Marino Brunetti accompagnò a Firenze le casse per controllare

69 Cf. *relazione* [del Cancelliere Marino Brunetti] *sull'attuale deposito in Firenze dei dipinti della Scuola di S. Rocco*, *Lavori*, b. 5, pr. 265 del 5 ottobre 1916 e inoltre, *Lavori*, b. 3, pr. 365 del 31 dicembre 1919.

e-ISSN 2280-8841

che tutto si svolgesse nel modo più accurato. Ne rese una relazione appassionata che esprime tutta la preoccupazione per una situazione subita, forse accettata, ma non certo condivisa e compresa.

Durante la guerra la Scuola rimase chiusa, frequentata solo dai guardiani incaricati di vigilare sui danni che potessero verificarsi. Nel giugno del 1919 le opere erano rientrate e furono subito avviati i restauri resisi necessari dopo il lungo periodo in cui le tele erano rimaste arrotolate e chiuse. Nella primavera del 1920 la situazione si era sufficientemente stabilizzata e il 17 maggio la Scuola riaprì al pubblico;[70] la vita riprese il suo corso normale, ma con i gravami delle difficoltà e dei debiti contratti per far fronte all'eccezionale situazione bellica. Nel 1916, pur nella grave congiuntura in atto, il contratto con Anderson venne rinnovato nella comune convinzione, o forse solo la speranza, che entro pochi mesi tutto sarebbe finito.

Dopo la riapertura al pubblico riprese anche lo smercio delle fotografie secondo la prassi abituale; ma la situazione favorevole del periodo anteguerra, seppure sembrò palesarsi nei primi anni venti, si fece poi complicata, e verso la metà del decennio, difficile. Una serie continua di aumenti di prezzo, anche a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, determinati dalle avverse condizioni economiche generali e dei commerci, influirono negativamente sulla gestione e sulle vendite, pur non trascurabili. La situazione pare essersi stabilizzata negli anni trenta, ma la scarsità di documenti relativi a questo periodo non consente di trarre conclusioni attendibili.

5 Fortuna dei soggetti

Uno degli aspetti più interessanti che emergono da questo studio riguarda gli acquisti di fotografie in quanto spia del gradimento dei visitatori verso alcuni piuttosto che altri soggetti, e quale segnale di tendenze del gusto presso il grande pubblico. Pur tenendo presenti la parzialità del punto di osservazione – la sola Scuola Grande di San Rocco – e le aleatorietà di peso non secondario insite nel complesso dei documenti analizzati, si può non di meno tentare di proporne una lettura per alcune linee generali e per i casi più evidenti. La fonte di questa elaborazione è costituita dalle richieste di fotografie che periodicamente venivano trasmesse ad Anderson, la più recente delle quali risale al 1932.[71] In esse sono specificati, per ogni soggetto, i quantitativi e le tipologie materiali desiderate, che si possono considerare in rapporto diretto al volume delle vendite.

Non sorprenderà trovare in testa a questa graduatoria la grande 'macchina' della *Crocifissione* e il dettaglio della sua parte centrale, le cui fotografie, come afferma l'esattore Ambrogio Pezzutti, «ne va quasi tutti i giorni».[72] Seguono il *Cristo davanti a Pilato* della Sala dell'Albergo, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Annunciazione* di Tiziano, dipinti che da soli assorbono più del 30% delle vendite.

Molto graditi erano anche l'altra *Annunciazione*, di Tintoretto, nella Scuola, *L'Ultima Cena* (13659), *La fuga in Egitto*, il dipinto di Tiepolo *Agar e Ismaele soccorsi dall'angelo*, nonché la veduta dell'interno della Sala Capitolare. La *Resurrezione di Cristo* (13662) invece non sembra aver confermato il gradimento di cui aveva goduto nei secoli precedenti nelle stampe di traduzione (Chiari Moretto Wiel 1994, 32-3) e anche il *Portacroce* di Giorgione pare aver suscitato un'accoglienza sostanzialmente tiepida, nonostante la fama di immagine miracolosa che lo circondava, forse sentita più a Venezia che presso il pubblico cosmopolita che arrivava in città. Un qualche apprezzamento ebbero anche il cancello in bronzo di Giuseppe Filiberti e i gruppi scultorei dei dossali di Francesco Pianta raffiguranti la *Libreria* tra *Furore* e *Spia* (14076) e la cosiddetta caricatura di Tintoretto, *Giacomo Robusti per la Pittura* (14074).

Nel complesso, le scene tratte dal Nuovo Testamento furono nettamente preferite alle veterotestamentarie – preferenza che si palesa anche nella scelta delle nuove inquadrature degli anni Trenta – con il solo *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (13670) oggetto di vendite discrete, di contro invece alla spo-

70 *Lavori*, b. 3, pr. 303 del 21 novembre 1919 e *Lavori*, b. 4/B, pr. 140 del 30 giugno 1920.

71 Questa documentazione non è costante nel tempo: alcuni dati parziali disponibili per il 1897 si scontrano con la scarsità di informazioni nel periodo immediatamente successivo fino al 1912, diventando poi più frequenti nel dopo guerra. Nei primi anni della gestione, inoltre, furono rilevate non poche irregolarità e trascuratezze nella tenuta delle registrazioni contabili sulla cui attendibilità quindi è d'obbligo essere cauti. È anche utile ricordare che Anderson aveva organizzato una larga rete di vendita – a Venezia era rappresentato inizialmente da Tomaso Filippi, dal dopoguerra da Giulio Genova, e più tardi dalla ditta Ongania – attraverso la quale le fotografie di San Rocco trovavano ulteriori canali di diffusione. Le fonti di questa elaborazione, molto numerose, non sono citabili in dettaglio. Si trovano in *Lavori*, bb. 3 e 4/B, e *Amministrazione*, bb. 6, 8 e 9.

72 Ambrogio Pezzutti. Nota manoscritta al Cancelliere del 25 settembre 1925, *Lavori*, b. 3, fasc. Fotografie Anderson, sottosfasc. Carichi di fotografie, pr. 253 del 16 settembre 1925. Accenni al grande interesse che le due fotografie incontravano presso i visitatori si trovano anche in altra corrispondenza.

radica presenza della *Visione di Ezechiele* (13677) e de *L'erezione del serpente di bronzo* (13675).

Se nel primo dopoguerra, alcuni soggetti videro aumentare le vendite rispetto al periodo prebellico, come ad esempio il cosiddetto autoritratto di Tintoretto, la *Vergine Maria in meditazione* nota anche come *Santa Maria Egiziaca* (13652), la *Salita al Calvario* (13739), analogamente ai due dipinti di Tiepolo e al *Cristo in pietà*, alcune altre sembrano invece aver perduto parte del loro fascino, come la *Circoncisione* (13653), l'*Adorazione dei Magi* (13647) e la *Piscina probatica*, in chiesa. Di alcuni altri soggetti non si ha più notizia – i preziosi del Tesoro, nel dopoguerra non accessibile al pubblico, e l'esposizione delle reliquie (14080) **[fig. 6]**[73] – analogamente alle fotografie degli esterni, da sempre liberamente fotografabili, che la diffusione di massa della fotografia rendeva virtualmente poco interessanti. Il cancello del Filiberti, soggetto che tutti i fotografi che contattarono la Scuola avevano ritenuto o avrebbero voluto fotografare, e le altre opere di arte decorativa assunsero una posizione marginale rispetto ai dipinti, con la sola parziale eccezione delle due sculture di Francesco Pianta poco sopra nominate.

6 Conclusione

Se a conclusione di questo testo si ritorna là da dove si era partiti, a John Ruskin, e si considera il ruolo da lui svolto nella rivalutazione dell'opera di Tintoretto,[74] sembra di poter dire che il suo pensiero fu sì fondamentale per trarre il pittore dalle pastoie ambigue di una percezione e valutazione desuete ma, a giudicare dal punto di osservazione qui adottato, meno influente sull'apprezzamento di singoli specifici dipinti. Confrontando infatti le opinioni espresse dallo studioso sulle singole opere (Sdegno 2018, 92-147) è facile verificare come solo in pochi casi esse collimino con le preferenze manifestate dagli acquirenti delle fotografie.[75] Ne accenna Vittorio Alinari quando a proposito dell'*Annunciazione* di Tintoretto, in chiesa, afferma che

> Ruskin considère [il dipinto] comme l'œuvre la plus désagréable du Tintoretto et qui pourtant ne m'a pas laissé une impression si fâcheuse de son art. (Alinari 1906, 261)

Per capire la fonte delle preferenze del pubblico bisognerà allora cercare altrove, in altre correnti di studio ma soprattutto nella sfera del gusto e della sensibilità personale e culturale dei fruitori di quei tesori d'arte, oserei dire nella sfera antropologica laddove questa si esprime nel 'consumo' di immagini di cui l'arte in genere, e nella fattispecie l'arte di Tintoretto, offre copiosi esempi.[76]

A giudicare dalla letteratura odeporica e dalle numerose guide di viaggio ottocentesche,[77] la Scuola Grande di San Rocco e i suoi teleri non erano tra le mete primarie per il visitatore che, giungendo in città, seguiva gli itinerari suggeriti verso le emergenze monumentali e artistiche più note. Alla «marginalità territoriale» (Posocco 2008, 24) superata solo nel 1910 quando fu aperto il nuovo percorso che dalla stazione ferroviaria conduce verso i Frari e San Tomà, si associava la scarsa luminosità degli interni che ne ostacolava la visita[78] e, almeno fino agli anni ottanta dell'Ottocento, la precaria situazione conservativa dell'edificio e dei dipinti. Anche questi elementi costituirono un osta-

73 Nel 1920, la Scuola riaprì al pubblico dopo la chiusura del periodo bellico, ma non così avvenne per il Tesoro, riaperto solo il 22 maggio 2010 (Pasqualetto 2010).

74 Cf. Lepschy 1998, 106-21; Tucker 2003, *passim*; Tucker 2014, *passim*; Sdegno 2018. Ruskin discute di Tintoretto soprattutto nella sezione dedicata all'Immaginazione penetrativa nel secondo volume di *Modern Painters* (1846), nel *Venetian Index* pubblicato nel terzo volume di *Stones of Venice* (1853) e nel testo di un lezione tenuta ad Oxford sulla relazione tra Michelangelo e Tintoretto (1872) (Sdegno 2018, 14, 29-35). Per la fortuna critica del pittore nei secoli rimando a Pallucchini 1982; Chiari Moretto Wiel 1994; Lepschy 1998; Jolivet 2016, *passim*. Per la sua attività si è fatto riferimento soprattutto a Rossi 1982; Rossi, Puppi 1996; Zenkert 2003; Falomir 2009; Sgarbi 2012; Echols, Ilchman 2018.

75 Nemmeno i contemporanei di Ruskin condividevano sempre le sue opinioni e capivano il senso di alcune sue affermazioni, a volte ritenute vere idiosincrasie (Tucker 2014, 9-15).

76 Wolff (2012, 6) parla di motivazione 'affettive'.

77 Si è tenuto conto in particolare delle guide e testi seguenti: *Handbook for Travellers in Northern Italy* 1853, 1860, 1869, 1891; Baedeker 1895, 1899, 1903, 1906; Hare [1888], 1891; Hare, Baddeley 1904, 1922; Paoletti 1840; *Venezia e le sue Lagune* 1847; *Nuovissima guida del viaggiatore in Italia* 1852; De Musett 1855; Viardot 1855; Lavice 1862; *Nouveau Guide en Italie* 1864; Gourdault 1886; De la Bévière 1894; De Hosstrup 1907.

78 «molti visitatori, quando si presentano alla Scuola, ricusano poi di entrarvi perché si accorgono subito che non potrebbero godere la visione dei preziosi dipinti». *Cancelleria*, b. 8, 8 aprile 1924, prot. 15. Come noto, l'illuminazione elettrica fu installata nella Scuola solo nel 1937. Su questo tema cf. Chiari Moretto Wiel 2019; Mamoli Zorzi 2014, 2019; Sonaglioni 2019.

MDCCC
8, 2019, 67-92
e-ISSN 2280-8841

colo allo studio e all'apprezzamento di un artista difficile da inquadrare entro gli stretti recinti degli schemi critici e di gusto accademici, seppure capace di coinvolgere la sensibilità di coloro che se ne avvicinavano. Si può senz'altro dire che l'apprezzamento del pittore crebbe in consentanea con quello della Scuola, che la traduzione fotografica che Anderson fece di quei dipinti ebbe un ruolo fondamentale nella conoscenza e nella riconsiderazione critica dell'opera del pittore e influirono direttamente sull'apprezzamento dei dipinti originali, proprio come avevano affermato Giovanni Battista Brusa e lo Studio Naya nelle loro comunicazioni alla Scuola.

Quando negli anni trenta del Novecento la rivalutazione della figura e dell'opera di Tintoretto non incontravano più ostacoli e la Scuola si era ripresa dalle difficoltà indotte dalla Prima Guerra Mondiale, un nuovo conflitto si affacciava alle porte e annunciava nuove terribili sfide. E si affacciava anche un'ulteriore strada per la fotografia e per la conoscenza del nostro pittore e della nostra Scuola: il colore.

Ma questa è un'altra storia, una delle tante che le fotografie e i documenti dell'Archivio rocchino possono raccontare.

Bibliografia

Alinari, Fratelli (1887). *Terza appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*. Firenze: Barbera.

Alinari, Fratelli (1894). *Venezia e il Veneto. Catalogo n. 4. Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*. Firenze: Barbera.

Alinari, Vittorio (1906). *Églises et 'Scuole' de Venise*. Florence: Alinari Frères Éditeurs.

Anderson, Domenico (1898). *Catalogo delle fotografie di D. Anderson. Catalogo III*. Roma: Tipografia Editrice Romana.

Anderson, Domenico (1903). *Fotografie di D. Anderson. Catalogo III*. Roma: s.n.

Anderson, Domenico (1907). *Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*. Rome: s.n.

Anderson, Domenico (1915). *Riproduzioni fotografiche pubblicate da D. Anderson. Catalogo III*. Roma: s.n.

Anderson, Domenico (1921). *Deuxième supplément au catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson*. Rome: s.n.

Anderson, S.A. (1938). *Fotografie della società anonima D. Anderson. Veneto*. Roma: s.n.

Baedeker, Karl (1895). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 10a ed. Leipsic: Karl Baedeker.

Baedeker, Karl (1899). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 11a ed. Leipsic: Karl Baedeker.

Baedeker, Karl (1903). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 12a ed. Leipsic: Karl Baedeker.

Baedeker, Karl (1906). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 13a ed. Leipsic: Karl Baedeker.

Barbantini, Nino (1937). *La mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere = Catalogo della mostra* (Venezia, 1937). Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari.

Becchetti, Piero (1978). *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*. Roma: Quasar.

Becchetti, Piero (1986). «Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson». *AFT Rivista di storia e fotografia*, 4, 56-67.

Berenson, Bernhard (1895). *The Venetian Painters of the Renaissance*. 2a ed. New York; London: G.P. Putnam's Sons.

Boyer, Laure (2013). s.v. «Anderson, James (1813-1877)». John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. London: Routledge, 37.

Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1877). *Titian: His Life and Times. With Some Account of His Family*, vol. 1. London: John Murray, 58-60.

Ceschi, Chiara (2008). «Tiziano (?). Cristo portacroce (1508-1510)». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 330-2.

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (a cura di) (1994). *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori = Catalogo della mostra* (Venezia, 12 maggio-7 agosto 1994). Milano: Electa.

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2002). «Proseguono i restauri in chiesa: note per le cappelle absidali». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 7, 18-25.

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2018a). «La riorganizzazione delle tele di Jacopo Tintoretto all'interno della chiesa di San Rocco». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 39, 25-43.

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2018b). «Il ritratto del Guardian Grando Marco Balbiani di Jacopo Tintoretto e il suo restauro». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 40, 43-59.

Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2019). «Tintoretto in San Rocco Between Light and Darkness». Mamoli Zorzi, Rosella; Manthorne, Katherine (eds), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*. Cambridge: Open Book Publishers, 43-52. DOI `https://doi.org/10.11647/obp.0151.03`.

Ciotti, Antonio (2001). *Curiosando sulla Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco. Notizie tratte dagli archivi della Scuola da fine Ottocento a oggi: un secolo di vita*. Venezia: Grafiche Helvetia. Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco 7.

Cresseri, Marco (2004). «Domenico Anderson». Ceriana, Matteo; Quattrini, Cristina (a cura di), *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*. Firenze: Centro Di, 52-3. Quaderni di Brera 10.

De Hosstrup, M. (1907). *Italie septentrionale et centrale. Un journal de voyage*. Montauban: Orpheline Imprimeurs de la Maison Paternelle.

De la Bévière, Gaston (1894). *Un voyage en Italie. Journal au jour le jour*. Angers: Lachèse et C.ie.

De Musett, Paul (1855). *Voyage pittoresque en Italie*. Paris: Belin-Leprieur; Morizot.

Echols, Robert; Ilchman, Frederick (2018). *Tintoretto 1519-1594 = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Ducale, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 10 marzo-7 luglio 2019). Venezia: Marsilio.

Falomir, Miguel (ed.) (2009). *Jacopo Tintoretto = Atti del convegno* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007). Madrid: Museo Nacional del Prado.

Federici, Vincenzo (1920). «L'opera del Monaci per gli studi di paleografia». Società filologica romana (a cura di), *Ernesto Monaci. L'uomo, il maestro, il filologo*. Roma: presso la società, 131-53.

Filippin, Sara (2014). «Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane». Brunetta, Gian Piero; Zotti Minici, Carlo Alberto (a cura di), *La fotografia come fonte di storia = Atti del convegno* (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 4-6 ottobre 2012). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 305-62.

Forlai, Marta (2014). «La Volta della Cappella Sistina fotografata da Domenico Anderson». Bacchi, Andrea et al. (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 93-5.

Gourdault, Jules (1886). *Venise et la Vénétie*. Paris: Librairie Hachette et C.ie.

Handbook for Travellers in Northern Italy (1853). 4a ed. London: John Murray.

Handbook for Travellers in Northern Italy (1860). 8a ed. London: John Murray.

Handbook for Travellers in Northern Italy (1869). 11a ed. London: John Murray.

Handbook for Travellers in Northern Italy (1891). 16a ed. London: John Murray.

Hare, Augustus John Cuthbert [1888]. *Venice*. 2a ed. London: George Allen.

Hare, Augustus John Cuthbert (1891). *Venice*. 3a ed. London: George Allen.

Hare, Augustus John Cuthbert; Baddeley, Welbore St. Clair (1904). *Venice*. 6a ed. London: George Allen.

Hare, Augustus John Cuthbert; Baddeley, Welbore St. Clair (1922). *Venice*. 8a ed. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.

Jolivet, Anna (2016). *L'invention de l'école vénitienne en France au XIXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

Lavice, André-Absinthe (1862). *Revue des Musées d'Italie. Catalogue raisonné*. Paris: Jules Tardieu Libraire-Éditeur.

Lepschy, Anna Laura (1998). *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*. Venezia: Marsilio.

Mambelli, Francesca (2014). «Giovanni Battista Brusa». Bacchi, Andrea et al. (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 183.

Mamoli Zorzi, Rosella (2014). «Dal buio alla luce: la Scuola di San Rocco da Ruskin e James a Fortuny». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 32, 49-73.

Mamoli Zorzi, Rosella (2019). «John Ruskin and Henry James in the Enchanting Darkness of the Scuola Grande di San Rocco». Mamoli Zorzi, Rosella; Manthorne, Katherine (eds), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*. Cambridge: Open Book Publishers, 53-70. DOI `https://doi.org/10.11647/obp.0151.04`.

Massimi, Maria Elena (1997). «Religione 1573. Committenza e contesto del Ritratto virile di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco». *Venezia Cinquecento*, VII(14), 141-66.

Mazzariol, Mariachiara (a cura di) (2011). *Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*. Venezia: lineadacqua; Fondazione Querini Stampalia Onlus, 160-5.

Miliani, Stefano (2019). «Il più grande trasloco di fotografia al mondo». *Il Giornale dell'arte*, 397, 8.

Millozzi, Federica (2005). «I fotografi». Callegari, Paola; Curzi Valter (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale = Catalogo della mostra* (Roma, 22 dicembre 2005-19 febbraio 2006). Bologna: Bononia University Press, 223-38.

Miraglia, Marina (1991). «Dalla 'traduzione' incisoria alla 'documentazione' fotografica». Moltedo, Alida (a cura di), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson = Catalogo della mostra* (Roma, 28 maggio-14 luglio 1991). Roma: Fratelli Palombi Editori, 221-32.

Moschini, Vittorio (1940). «Restauri tintoretteschi». *Le Arti*, II(IV), 255-7.

Naya, Carlo (1870). *Fotografie di Carlo Naya in Venezia*. Venezia: Tip. del Commercio di Marco Visentini.

Naya, Studio (1893). *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*. Venise: Imprimerie C. Naya.

Nouveau Guide en Italie (1864). Paris: Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et C.ie.

Nuovissima Guida del viaggiatore in Italia (1852). Milano: Artaria.

Pallucchini, Rodolfo (1982). «La fortuna critica nei secoli». Pallucchini, Rodolfo; Rossi, Paola, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, vol. 1. Milano: Electa, 109-22.

Paoletti, Ermolao (1840). *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, vol. 3. Venezia: Fontana.

Paoli, Silvia (2000a). «Domenico Anderson». Miraglia, Marina; Ceriana, Matteo (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il 'ricetto fotografico' di Brera*. Milano: Electa, 195.

Paoli, Silvia (2000b). «Ditta Anderson». Miraglia, Marina; Ceriana, Matteo (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il 'ricetto fotografico' di Brera*. Milano: Electa, 168-9, 195.

Paoli, Silvia (2010). «Giovanni Battista Brusa». Paoli, Silvia (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899 = Catalogo della mostra* (Milano, 29 ottobre 2010-10 gennaio 2011). Torino: Umberto Allemandi, 276.

Pasqualetto, Fabiano (2010). «I lavori di restauro per la riapertura della sala del Tesoro». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 24, 24-7.

Posocco, Franco (2008). «La vicenda urbanistica». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 23-42.

Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di) (2008). *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Modena: Franco Cosimo Panini.

Prandi, Alberto (1979). «Ponti Carlo». Bollati, Giulio et al. (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, ottobre-dicembre 1979-Venezia, gennaio-marzo 1980). Milano: Electa; Firenze: Alinari, 172-4.

Quintavalle, Arturo Carlo [2003]. *Gli Alinari*. Firenze: Alinari.

Roncaglia, Elena (2009). *Carlo Naya fotografo veneziano: il ruolo della fotografia del XIX secolo nella rappresentazione del paesaggio urbano* [tesi di dottorato]. Padova: Università degli studi di Padova.

Rosand, David (1996). «Tintoretto e gli spiriti nel pennello». Rossi, Paola; Puppi, Lionello (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte = Atti del convegno* (Venezia, 24-26 novembre 1994). Padova: Il Poligrafo, 133-7.

Rossi, Paola (1978). «Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli per la Scuola di San Rocco». *Arte Veneta*, 31, 260-72.

Rossi, Paola (1982). «Regesto. Catalogo critico delle opere sacre e profane di Jacopo Tintoretto». Pallucchini, Rodolfo; Rossi, Paola, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, vol. 1. Milano: Electa, 123-257.

Rossi, Paola (2014). *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*. Venezia: Marsilio.

Rossi, Paola; Puppi, Lionello (a cura di) (1996). *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte = Atti del convegno* (Venezia, 24-26 novembre 1994). Padova: Il Poligrafo.

Sambo, Elisabetta (2014). «Anderson». Bacchi, Andrea et al. (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 168.

Sardi, Francesca; Zanon, Evelina Piera (2007). *L'archivio della Scuola grande di San Rocco a Venezia. Atlante iconografico*. Venezia: Marsilio.

Sbordone, Giovanni (s.d.). «Arte italiana decorativa ed industriale». Borghi, Marco (a cura di), *Un secolo di carta. Repertorio analitico della stampa periodica veneziana 1866-1969*. Venezia: Iveser – Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea. URL `http://www.unsecolodicartavenezia.it/archivio/view/schede/c291.html` (2019-06-07).

Schiaffini, Ilaria (2018). «Adolfo Venturi e la fotografia: ricerca, tutela, didattica». Schiaffini, Ilaria (a cura di), *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*. Roma: Campisano, 17-33.

Sdegno, Emma (2018). *Looking at Tintoretto with John Ruskin. A Venetian Anthology Compiled and Edited with a Critical Introduction*. Venezia: Marsilio.

Serena, Tiziana (2015). «Editoria e fotografia attorno al 1890. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia di Pietro Paoletti per Ongania-Naya». Brucculeri, Antonio; Frommel, Sabine (éds), *Renaissance italienne et architecture au XIXe. siècle: interprétations et restitutions*. Roma: Campisano Editore, 141-56.

Sgarbi, Vittorio (a cura di) (2012). *Tintoretto = Catalogo della mostra* (Roma, 25 febbraio-10 giugno 2012). Milano: Skira.

Sonaglioni, Demetrio (2019). «Light at the Scuola Grande di San Rocco». Mamoli Zorzi, Rosella; Manthorne, Katherine (eds), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*. Cambridge: Open Book Publishers, 71-7. DOI `https://doi.org/10.11647/obp.0151.05`.

Tosato, Debora (2008). «Vittore Belliniano (1456 ca - 1529). Cristo in pietà (1510-1515 ca)». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 333-4.

Tucker, Paul (ed.) (2003). *John Ruskin. 'Résumé' of Italian Art and Architecture (1845)*. Pisa: Scuola Normale Superiore.

Tucker, Paul (2014). «Introduzione». *John Ruskin. Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Milano: Electa, 9-66.

Valcanover, Francesco [1983] (2010). *Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco*. Venezia: Storti Edizioni.

Venezia e le sue lagune (1847), vol. 2. Venezia: Antonelli, 203-19.

Viardot, Louis (1855). *Les Musées d'Italie. Guide et memento de l'artiste et du voyageur*. Paris: L. Maison Éditeur, 313-14.

Wolff, Janet (2012). «After Cultural Theory: the Power of Images, the Lure of Immediacy». *Journal of visual culture*, 11(1), 3-19. DOI `https://doi.org/10.1177/1470412911430461`.

Zampetti, Pietro (1955). *Giorgione e i giorgioneschi = Catalogo della mostra* (Venezia, 11 giugno - 23 ottobre 1955). Venezia: Casa Editrice Arte Veneta.

Zanon, Giuliano (2015). «Il patrimonio artistico di San Rocco durante la Grande Guerra». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 33, 46-60.

Zenkert, Astrid (2003). *Tintoretto in der Scuola di San Rocco: Ensemble und Wirkung*. Tubingen; Berlin: Wasmuth.

Zenkert, Astrid (2008). «Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594). Ritratto virile (1573)». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 335-6.